
(1)

الفولكلور لغة

لتواصل الحضارات

أ.د. سوزان يوسف – كاتبة من مصر

الفولكلور هو الموروث الثقافي الشفاهي الذي ينتقل من جيل إلى جيل عن طريق النقل الشفاهي، أو النصوص المكتوبة، أو المسجلة. ويشتمل على الموسيقى والأدب، والدراما، والبصريات التي تظهر في الفنون والحرف، والتصورات الفكرية والتأملات، التي تظهر في الأدب الشعبي، وأيضا في الممارسات. وهذه العناصر الثقافة السمعية، والبصرية، والفكرية تندمج معا، ولكن إحدى هذه العناصر تغلب على بقية العناصر الأخرى.

والأدب الشعبي هو أحد الفروع الهامة من الفولكلور، ويسمى الأدب الشفوي Oral Literature، أو الفن اللفظي Verbal art، أو الأدب التعبيري Expressive Literature. فالراوي وأداؤه الدرامي يعد من أهم وسائل الاتصال بين المرسل والمتلقي.

وتعد دراسة النصوص الشعبية مصدرا لمعرفة التاريخ البشري، فهي تكشف عن المعتقدات، وأنماط السلوك العملية والفكرية.

فالفولكلور هو العلم الذي يكشف عن مجموع المعتقدات والعادات المأثورة لدى شعب من الشعوب، والتي توارثها من الماضي، ونقلها الى الأجيال التالية، التي اعادت تشكيل النصوص القديمة في أشكال تناسب حياتهم وعصرهم، فالمواد الفولكلورية مواد مرنة قابلة لإعادة التشكيل، ولذلك تنقل من جيل الى جيل، باعتبارها ذخيرة أساسية للحياة.

ورغم أن الفولكلور له طبيعة محلية، إلا أنه له طبيعة عالمية أيضا. فكما تنبع أهمية النصوص من محليتها، تنبع أهميتها أيضا من انتشارها وسهولة تداولها. فالأدب الشعبي جذوره قديمة ترجع إلى الحضارات القديمة، ولذلك فإن دراسة النصوص الشعبية في الحضارات الشرقية والغربية، له أهميته البالغة لفهم العلاقة بين الشرق والغرب.

سنحاول في هذا المقال اختبار وجهة النظر هذه بالتطبيق عل الحكاية الشعبية التي ترجمت من اللغات الشرقية الى اللغات الغربية أو من اللغات الغربية الى اللغات الشرقية.

*****

في عام **1809** قام تيدور بينفي Theodor Benefit بترجمة كتاب من الأدب السنسكريتي يتضمن كتاب حكايات خرافية عن الحيوان. كان بنفي يرى أن الموطن الأصلي للحكايات جميعها هو بلاد الهند، وأن هذه الحكايات كانت في الأصل حكايات بوذية تحكى لأغراض تعليمية، ثم انتشرت في أوروبا في شكل روايات مدونة، إما بواسطة العرب عن طريق البيزنطيين، وإما في شكل روايات شفوية مباشرة عن طريق المغول وشعوب شرق أوروبا.

و مما لا شك فيه أن هذه النظرية قد أرشدت الباحثين إلى أن بلاد الهند بصفة خاصة بلاد غنية بالحكايات، وإلى قيمة الرواية الشفوية والرواية المكتوبة.

وقد عاشت الحكاية آلاف السنين وازدهرت في القرن السادس قبل ميلاد السيد المسيح في كل من بلاد الهند والإغريق، أما عصر الازدهار الثاني فهو في عصر الحروب الصليبية في القرن الحادي عشر. وظهرت المجموعات الكبيرة للحكايات في الشرق منها:

- «ملتقى التيارات لمختلف الحكايات» للشاعر الكشميري (سومادیوا).
- وفي العصر العباسي. ترجمت حكايات كليلة ودمنة من اللغة الفارسية الى العربية، وهي ترجع إلى القرن السادس أو العاشر أو الحادي عشر ترجمها إلى العربية عبد الله بن المقفع[1].
- كما جمعت حكايات ألف ليلة وليلة وترجمت إلى العربية[2].
- كما جمعت الروايات عن الإسكندر الأكبر وترجع إلى القرن السابع.
- وقصص سندباد أو الحكماء السبع وترجع إلى القرن الثامن.
- وقصة أحيقار الأشوري وترجع إلى القرن الخامس.
- وحكايات أسيوبوس التي ترجمت من اليونانية إلى السريانية فيما بين القرنين التاسع والحادي عشر[3].

- وفي الغرب ظهرت مجموعات الأناشيد الدينية الكبيرة التي تضمنت الكثير من الحكايات مثل الأناشيد الشهيرة التي ترجع إلى القرن الثالث عشر تحت عنوان (أعمال الرومان) Gestate Romanian.
- ومجموعة الأساطير المذهبة Legend Aurea وكانت هذه المجموعات باللغة اللاتينية.
- ثم ظهرت مجموعات باللغات المحلية مثل مجموعة دي كاميرون De- Cameron a ليو كاشيو Bo Casio باللغة الإيطالية.
- ومجموعة لحكايات البيت والأطفال للأخوين جرم بالألمانية[4].
- ومجموعة أي لوي في فرنسا لتشارل بيرو Charles Perrault .
- وفي القرن الثامن عشر جمعت الحكايات التي حكاها الصبية في مصانع الأعمال اليدوية وحكايات الأمسيات في مغازل القرى.

أهم المصادر المكتوبة للحكايات

1 - قصة أحيقار في المجموعات الشرقية والغربية:

لقد توفرت ثمان مخطوطات سريانية بأوروبا تضمنت حكايات أيسوبوس وقد ظهرت قصة أحيقار في بعض المخطوطات مثل[5]:

أ. مخطوطة برلين B2:

وتتضمن 50 حكاية لأيسوبوس بالورقة 55 على الظهر حتى 76 على الظهر.

ب. مخطط كمبردج C:

وهذه المخطوطة يرد وصفها في فهرس المخطوطات السريانية لوليام رايت وهي مؤرخة بالثامن عشر من أكتوبر سنة 1997.



(2)

جـ. المخطوطة P:

تشتمل على 64 حكاية (والورقات من 71 - 94). والمخطوطة بحوزة السير بيير M.Biers أستاذ السريانية بالمعهد الكاثوليكي بباريس.

2 - مجموعة لقمان العربية:

تعود مجموعة لقمان إلى فترة حديثة نسبيا وهي من تأليف مترجم مسيحي يرجع إلى القرن الثالث عشر، وقد نشرت حكايات لقمان في عدة طبعات وعددها الأصلي 41 حكاية إلا أن لدينا نسخا أخرى في مخطوطة باريس تحتوي على 144 حكاية، ومخطوطة في لندن تحتوي على 164 حكاية[6].

3 - كتاب كليلة ودمنة[7]:

كتاب كليلة ودمنة ألف الفيلسوف الهندي «بيدبا» رأس البراهمة لبدشليم ملك الهند وجعل الكتاب على ألسن الحيوان والطير بعد أن هزمت الهند أمام الإسكندر ذو القرنين واستبد

الملوك وطغوا على الشعوب. وقد تم ترجمة الكتاب إلى الفارسية واليونانية والسريانية والعربية. فقام ابن المقفع بالترجمة من الفارسية إلى العربية في بداية العصر العباسي.

أ. الترجمة السريانية[8]:

كان المظنون قبلا أن النسخة العربية هي أول من نقل من الفهلوية، ولكنهم عثروا على نسخة سريانية تحققوا من قرائن مختلفة وشواهد عديدة أنها نقلت من الفهلوية رأسا بعد ذهاب برزويه لنقلها من السنسكريتية.

ذكر عبد يشوع أصقف نصبين، في قائمة كتبه السريانية، رجلا اسمه «بود» قال: أنه كان من أهل العلم وأنه ألف كتبا ضد المانية والمارقونية، وكانت له رياسة على نصارى الهند وفارس نحو سنة 570م. إلى أن قال: وهو الذي ترجم كتاب كليلة ودمنة إلى السريانية، وقد سماه (فيلنج ودمنج) وهذا أقرب إلى الأصل الفهلوي. واسمها أقرب إلى اللفظ السرياني منه إلى العربي لأن الأصل السنسكريتي (كرانكا ودمناكا) فالغالب أن مرزويه نقلها إلى الفهلوية بلفظ بنفسه في آخره الجيم، فحفظه المترجم السرياني وأطلقه المترجم العربي على عادة العرب في نقل بعض الألفاظ السريانية الأولى، ونشرها مع ترجمتها الألمانية لسيبيك سنة 1871 وهي مؤلفة من عشرة أبواب فقط.

ب. الترجمة الثانية:

وهي غير الترجمة الأولى المنقولة عن الفهلوية سنة 570م فهذه الترجمة نقلت عن العربية بين القرنين الثامن والثالث عشر الميلادي ونقلها كاهن مسيحي لم يعرف اسمه ولا السنة التي ترجم فيها وقد نقل هذه الترجمة إلى الإنجليزية المستشرق كيث فالكوثر. ونشرها سنة 185 وصدرها بمقدمة مهمة في تاريخ الكتاب وترجمته.

ج. الترجمة العبرانية:

في العبرانية ترجمتان نقلتا من العربية رأسا. تنسب إحداهما إلى يوئيل وقد نقلها «جون كابوا» إلى اللاتينية 1227م وعرفت ترجمته باسم Directories Humana Rita، ومنها نقل كتاب كليلة ودمنة إلى معظم لغات أوروبا الحديثة. فالترجمة العبرانية المذكورة عظيمة الأهمية في تاريخ هذا الكتاب ولم يعثر على تاريخ الترجمة ولكنها تقدر بحوالي 1250م، وقد عثر على نسخة وحيدة لها في مكتبة باريس فوصفها «دي ساس» مطولا في مفكرته عن المخطوطات ونشر تيو داور قسما منها مع ترجمة ألمانية في مجلة الشرق والغرب.

ونشر النسخة برمتها «يوسف ديرنبرج» في باريس سنة 1881 مع ترجمة فرنسية قابلها بالترجمة اللاتينية.

د. الترجمة العبرانية الأخرى:

فهي مخطوطة في مكتبة كمبريدج نقلها من العربية يعقوب بن العازر أحد كتاب القرن الثالث عشر تقريبا، وقد نشرها «ديزنبرج» مع النسخة الأخرى وعلق عليها بعض الملاحظات والانتقادات.

هـ. الترجمة اليونانية[9]:

نقلها من العربية سمعان بن شيث سنة 1080 وكانت ضائعة، فعثر عليها الأب بطرس يوسيفوس اليسوعي في أثناء بحثه عن أوراق فيها تاريخ ميشال اليرغوسي، فوجدها في مكتبة وترجمها إلى اللاتينية ثم نشرت الترجمة اليونانية سنة 1697 مع نسخة أخرى وجدوها في همبورج، نشرها ستارك مع ترجمة لاتينية جديدة لاعتباره ترجمة يوسفوس مغلوطة. وقد طبعت غير مرة وتفرع منها ترجمتان الإيطالية والسلاقونية، فالترجمة الإيطالية تعرف القديمة تميزا لها عن

الترجمات الحديثة وقد نشرت عام 1583م ثم عام 1872، والترجمة السلافونية تعرف الترجمة الروسية القديمة تميزا لها عن الترجمة الروسية الحديثة نشرت في بطرسبورج 1788م.

4 - مجموعة حكايات ألف ليلة وليلة:

تعد مجموعة حكايات ألف ليلة وليلة الشهيرة شاهدا آخر يستحق التقدير والتأمل على قوة الحكاية الهندية الخرافية ومدى تلك القوة. وفي عصر الحروب الصليبية في القرن الحادي عشر وما تلا ذلك من القرون تطورت في هذا العصر في مصر مجموعة حكايات ألف ليلة وليلة حتى استقرت على الصورة التي هي عليها الآن.

وقد قام بترجمة هذه الحكايات كل من «اينو ليتمان» و«كارل ديروف» وتدين أوروبا بمعرفتها لهذه الليالي إلى المستشرق الفرنسي الشهير «اتنوان جالان» الذي ترجم هذه الحكايات من العربية منذ عام 1704 إلى اللغة الفرنسية واجتهد لكي يلائم بين الأصل الشرقي وبين الذوق الغربي. وقد نشأت عن هذة الحكايات عدد لا حصر له من حكايات الجان في كل من فرنسا وألمانيا. اتخذت ترجمة «جالان» لليالي نموذجا لها في مجموعتها. ويرى اويسترب أن آخر صورة الليالي أخرجت بعد عصر صلاح الدين الأيوبي، ويأتي نص المقريزي فيضع حدا فاصلا فإن سعيد هذا الذي تحدث عنه أتى من غرناطة إلى القاهرة سنة 1241 وباختصار يحدد أو يرتب التواريخ الآية: القرن الثامن الميلادي للترجمة من الهزارنسان، القرن العاشر أو الحادي عشر للمجموعة البغدادية، أوائل دولة المماليك للمجموعة المصرية، ويمكن أن تكون قصص أخرى قد أضيفت في القرن الرابع عشر والخامس عشر. أما ما بين أيدينا من نسخ فكلها حديثة يرجع أقدمها إلى سنة 943هـ[10]. أما المخطوط العربي الذي اعتمد عليه جالان بصفة أساسية فيرجع إلى القرن الرابع عشر ويتكون من أربعة أجزاء، وقد عثر على ثلاثة أجزاء أما الجزء الرابع فلا أثر له.

والمترجم الفرنسي ربما استمد حكايات الجزء الرابع من راو مسيحي فقد كان جالان يستمع إلى كثير من الحكايات من مسيحي سوريا خصوصا حنا الماروني.

وقد ظهر الأثر البابلي في المجموعة ممثلا في الشياطين التي يكون نصفها إنسان ونصفها الآخر حيوانا. وكذلك موضوع الحصول على ماء الحياة يبدو أنه يرجع إلى الملحمة البابلية جلجامش.

وبعض الحكايات نقلت عن طريق حكايات الإسكندر، ومن المؤكد وفقا لرأي ليتمان أن حكاية هيكار الحكيم التي ذكرت في بعض المخطوطات ذات أصل بابلي.

أما شهرة سليمان وخاتمه السحري وبساطة الطائر وسيطرته على النار وصنوف الحيوانات والشياطين فقد أكدها العرب بعد ان انتقلت إليهم عن طريق أتراك وسط آسيا.

وقد كانت ألف ليلة وليلة مركز اهتمام الترجمات العبرية، فهذه الحكايات رغم أنها تقدم صورة واضحة ومفصلة عن الحياة الاجتماعية للمجتمعات العربية في العصور الوسطى، إلا أنها زاخرة بالثقافة العالمية في رموزها وعلاماتها الأسطورية تستعيد دلالتها ضمن الإطار العام للثقافة الإنسانية في مراحلها الأولى. كما أن طرائقها التعبيرية تدمج الإفصاح عن المكبوت والمخالف للأعراف والمتمرد على القوانين، فهي نص متعدد على مستوى التأليف أو على مستوى اللغة والرموز ويشكل نصها حدثا لافتا باعتباره يحطم الحدود بين العالم الواقعي ومجال الرغبة أي الممكن عيشه مستقبلا[11].

وقد أثار هذا النص من الجدل حول أصله، فقد أورد المسعودي في الجزء الرابع من مروج

الذهب أن كتابا اسمه ألف ليلة وليلة ترجم منذ أيام المأمون أو المنصور عن الفارسية. والواقع أن نص المسعودي لا يمكن فهمه إلا إذا أرجعنا إلى نص آخر في كتاب عربي مهم هو «الفهرست» لابن النديم فقد ذكر ابن اسحق النديم كتاب ألف ليلة وذكر أيضا كتبا (هذارأفسانه) أي ألف خرافة. وقد انتبه المستشرقون إلى نص ابن النديم ولكنهم لم يعتدوا به[12].

وأهم طبعة لهذا الكتاب هي طبعة بولاق التي طبعت في مصر التي اعتمدت على نسخه هندية طبعت في كلكتا سنة 1813 ومن نسخة بولاق تلك خرجت مختلف الطبعات المصرية المتعددة التي بين أيدينا.

والأثر المصري يظهر في الحكايات التي تروى عن سليمان. ونجد في مخطوط قبطي عن سليمان وملكة سبأ تقول الحكاية المصرية أن سليمان حاول دون جدوى أن يحقق لنفسه سطوة عن طريق خاتمه السحري على الملكة الذكية. وقد وعدته الملكة بأن تمنحه عمود المعرفة، إذا ما استطاعت شياطينه أن تحملها إليه في سرعة فائقة، وقد عرف الشيطان الأول أن يحضرها في يوم كامل حتى المساء، أما الثاني فقد عرض أن يحضرها في ساعة من الزمن، وأما الثالث الذي كان نصفه إنسانا ونصفه طائرا فقد عرض أن يحملها إليه في الزمن ما بين شهيق سليمان وزفيره، وقد حقق هذا الشيطان هذه الأعجوبة فتمثلت حقا كل معرفة الأرض مكتوبة على عمود، حتى أسرار الشمس والقمر.

5 - قصص سفر طوبيا:

أ. في الترجمة اليونانية[13]:

قصة سفر طوبيا هي إحدي القصص التي تم ترجمتها فأضيفت إلى التوراة السبعينية أو العهد القديم المترجم إلى اليونانية، وهذه الترجمة ترجع الى حوالي 200-100 قبل ميلاد السيد المسيح.

وانتشر نص هذه الترجمة بين اليهود والذين يخافون الله من غير اليهود الذين انجذبوا إلى التعاليم الأخلاقية السامية للعهد القديم رغم أنهم لم يعتنقوا الديانة اليهودية.

وقد استخدم المسيحيون هذه الترجمة اليونانية سواء الذين كانوا يعيشون بين اليهود أو الناطقين باليونانية أو في البلاد الأخرى. وفي الحقيقة أن معظم العبارات التي يقتبسها العهد الجديد من العهد القديم من هذه الترجمة.

ولكن هناك اتفاقا عاما حول أهمية هذه الترجمة لأنها تقدم الكثير من المعلومات عن تاريخ اليهود و حياتهم وثقافتهم وعبادتهم وممارساتهم الدينية، في القرون التي سبقت ظهور السيد المسيح مباشرة. ولهذا فهي توفر فرصة للوقوف على الوضع التاريخي والاجتماعي والحضاري الذي عاش فيه السيد المسيح.

لم تكن لغة الترجمة السبعينية هي اللغة اليونانية الأدبية، بل هي لغة الحديث السائدة في تلك الفترة والملونة بألوان سامية ساعد عليها بلاشك الهدف الأساسي الذي قامت من أجله الترجمة، وتوصيل معاني النصوص الدينية وتيسير العبارات وتقريب المعاني قدر الإمكان إلى أذهان تلك المجموعات اليهودية التي نسيت لغتها العبرية الأصلية[14].

ب. القصة في مخطوطات جزيرة فيلة في أسوان:

»فيلاي» هو الاسم اليوناني الذي أطلقه اليونان على الجزيرة بديلا من الاسم المصري (با- أو رك)، وفي اللغة القبطية (بيلا) فكلمة فيله وآخرها هاء مربوطة ليست جمع كلمة «فيل». وينبغي أن نميز بينها وبين جزيرة أخرى تقع أيضا في أسوان وهي جزيرة الفنتين أي جزيرة الفيلة بالتاء المربوطة، وهذا الاسم يطلق على جزيرة تقع جنوب الجندل الأول بين خزان أسوان والسد العالي[15].

وكانت الإلهة إيزيس هي إلهة هذه الجزيرة، وقد لقيت عبادتها رواجا كبيرا في الأسرة الثلاثين، وكان أقوام من الجنوب يزورون الجزيرة للتعبد للآلهة، كما زارها الإغريق وتركوا العديد من المخربشات على جدران المعبد.

ومن المعابد التي أقيمت في الجزيرة معبد لإله نوبي (ارنفسوفيس) Aernsiophs وهو الاسم اليوناني للاسم المصري (أرى - حمس - نفر)، ومعبد للإله أمنحوتب إله الطب، ومعبد الآلهة حتحور محاطة بصور الإله بس وعازفات الموسيقى.

في سنة 1907-1908 اكتشف الكثير من البرديات المكتوبة باللغة الآرامية التي كتبت من قبل الجماعة اليهودية في القرن الخامس قبل الميلاد ما بين عامي 492-40 ق.م[16].

وكانت تلك البرديات في أغلبها مستندات تجارية، قروض نقل ملكية ومراسلات بين اليهود والحاكم السامري. منها خطاب أوشكوى تفيد أن الحاكم المحلي والكهنة قاموا بهدم مكان العبادة الذي بناه اليهود في جزيرة فيلة، وطلبا المساعدة لإعادة بناء المعبد[17]، ويؤرخ الخطاب بالسنة الرابعة عشر من حكم داريوس.

ومن بين الوثائق التي تم العثور عليها حكم أحيقار وهي تحكي قصة أحيقار الذي عمل كاتبا للملكين: سنحريب، وأسرحدون ملكا آشور. وكانت هذه النصوص متداولة زمنا طويلا في المدارس الآرامية في العصر الفارسي، وقد ترجمت إلى الأدب السرياني واللهجات الآرامية الغربية[18].

وقد ورد اسم أحيقار في لوح مسماري من العصر الهلنسي أدرجت فيه قائمة بأسماء عدد من المشهورين ومنهم خوتار وهو أحيقار وقد عاش في مطلع القرن السابع ق.م. أو 500 ق.م. وهناك نسخة أخرى عن هذه الحكم كتبت بلهجة شرقية اللهجة السورية. وهذه الوثيقة تقدم لنا صورة عن العلاقات بين مصر وفلسطين والجزء الأول يتضمن حكما وأمثالا، والجزء الثاني يحكي قصة أحيقار مع ابن أخيه نادان.

6 - أدب الحكمة القديم:

العادة أن تسمى مصادر الشرق الأدنى القديم المتخصصة في الأمور الفكرية أو التعليمية بأدب الحكمة. وتشمل مادة الحكمة النابعة من الشرق الأدنى بعض المؤلفات المستقلة، وعدد من الموضوعات العارضة التي تؤثر بطريقة أو بأخرى في الموضوع.

أ. أدب الحكمة المصري:

تدل نتيجة البحوث التي قام بها علماء الآثار في تاريخ أدب العالم القديم أن مصر كان لها السبق في الإنتاج الأدبي في باب الحكم والتأملات[19].

فالتعاليم جنس أدبي شديد الأصالة في مصر، وقد ضاعت معظم هذه التعاليم وفيما يلي ما تبقى منها مرتبا ترتيبا زمنيا:

* تعاليم بتاح حوتب الأسرة الخامسة (2560-2420 ق.م.).
* تعاليم آني الأسرة الثامنة عشر (1570-1307 ق.م.).
* تعاليم آمن أوبه الأسرة الثامنة والثلاثون (العصر البطلمي) (332-30 ق.م.).
* تعاليم عنخ شاشاني (30-395 ق.م.).
* العصر الروماني بردية أينسنجر IN singer

كما يمكن أن نضيف إلى هذه المجموعة مؤلفين ملكين هما:

* تعالم الملك خيتي الثالث إلى ابنه (مري كارع) (الأسرة الثامنة).
* تعاليم الملك أمنمحات الأول إلى ابنه سنوسنت (الأسرة الثانية عشر 1991-1962).

وهـذان المؤلفان كتبـا خصيصا لأحـد الملوك ولهما طابعهما الخاص ولكنهما ينتميان إلى مدرسة بيت الحيـاة من حيث مضمونهمـا الفكري[20].

إن المصريـين كغيرهـم مـن الشـعوب لـم يفهمـوا التاريـخ كمـا نفهمـه الآن أو حتى كما فهمـه اليونـان، إذ كانـت فكـرة التاريـخ كما نعرفهـا الآن لم تكـن لها وجـود في تلك العصور القديمـة، ولكن كان لديهم ما يمكن أن نسـميه إحساسـا بالتاريخ، فإنهـم لم يفهمـوا حاضرهم إلا في ضـوء ماضيهم، كمـا انتشـرت بينهم فكرة عامـة وهـي الإعلاء من شـأن مـا مضى مـن أيام، واسـتلهام حضارتهـم، ومحاولـة إرسـاء تقاليدهم مـن آن لآخر[21].

وكان الكاتـب المصـري يمثل مكانـة مرموقة في المجتمـع ويخضـع باسـتمرار لرقابـة الدولـة، فكان لا غـنى عنـه في الجهـاز الإداري والمـدني، ومـا مـن شـخصية كبيرة إلا بـدأت حياتهـا في تعلم مهنة نسـخ النصـوص، وقـد تمتعـوا بمكانـة عظيمـة في الدولـة الوسـطى. وفي الدولـة الحديثـة كان الأمراء يحملـون لقـب الكاتب الملكـي ومن خلال عملهم اكتسـب الكثـير منهم حـب الثقافة بل والحكمـة أيضا، ومن بين صفوفهـم خرج المؤلفون الذيـن نالـوا الشـهرة. وفي العصـر المتأخـر أصبح كاتب الأسـفار الإلهيـة له مكانة مميزة في سـلك الكهنـوت، وكان جميع الكهنة يجيـدون القراءة والكتابـة[22].

لقـد كان الكاتـب يشـعر أنـه إذا أجاد في نشـر تعاليمـه القيمـة خلـد اسـمه وعاشـت حكمته على مر الأيـام والدهور، فالكاتب لـم يكن غرضه الوظيفـة أو جمع ثروة في الحياة فقـط، بل كان يرمي إلى معـاني أسـمى مـن ذلـك ومقاصـد أنبـل تخلد اسـمه وترفـع من شـأن قومـه. وكذلـك كانت النصوص يتم نسـخها باسـتمرار ويعـاد تداولها بين التلاميـذ وتحفظ شـفاهة.

وكان لا يذهـب إلى المدرسـة إلا أولئـك الذيـن كانوا يعـدون أنفسـهم ليصبحوا كهنـة وكتبة. وكانت المدرسـة تقام على مقربة مـن المقر الملكي، أو المعابـد الرئيسـية. وبينما وجدت بيـوت الحياة الـتي كانـت بمثابـة مـدارس عليـا يتم فيها نسـخ النصوص. ولكن المدرسـة كانت جزء من مؤسسة أكثر شـمولا، بل حـدث في الدولـة الحديثة على أقـل تقديـر أن أصبـح تعلـم لغة سـكان جـزر بحر إيجـة اللغـة الآكادية ضـرورة لإعـداد الكتبة قبل إلحاقهم بالشـؤون الخارجية، وقـد أعدت مجموعة مختارة مـن النصوص الأدبيـة لتدريب الطلبة على مختلف الأسـاليب[23].

ب. أدب الحكمة البابلي:

إن إقليـم بلاد ما بـين النهرين له مصـادر تاريخية كثـيرة مثـل: قوائـم بأسـماء الملـوك وعهودهـم والأحـداث التاريخيـة، بالإضافـة إلى الكتابـات الأدبية التي قد يسـتخلص منها الحقائـق التاريخية، ولكن أصـداء الأزمنة السـحيقة يمكـن الرجوع إليهـا في حقـل النبـوءات، ومـن تقاليد هندسـية المعماريـة، والأدلـة الـتي تحتويهـا السـجلات في المكتبـات العظيمـة. أن المـاضي يرتبـط بالأمور الدينيـة وتاريـخ إنشـاء المعابد الكبرى التي تجسـد العهـد بين الإله ورعيتـه وكان من الأهميـة أن تحفظ الأجيال التاليـة العهد وما ينطوي عليه ألا تهمل ترميم هـذه المعابـد ولا تنقلها مـن أماكنها الأصليـة[24].

وقـد انعكس أثـر هـذا الفكر علـى الفكر اليهـودي في الملـوك الثـاني 17 : 4 فقد أمـر الفاتح الغازي الشـعب الذي نقله الأشـوريون إلى إسـرائيل بعد سـقوط سـماريا بعقد صلـح مع إله الشـعب المهزوم لإزالـة غضبه.

لقـد رأينـا أن المواطـن في إقليم ما بـين النهرين القديـم كان دائمـا قلقـا بشـأن علاقـة مجتمعـه بالطبيعـة. ولأنـه أغـدق علـى الطبيعـة معظـم عيوب الجنس البشـري فقد أعوزتـه الثقة الكاملة

في آلهته، فقد كان يستحيل التنبؤ بشأنهم ولذا كان الجنس البشري محكوما عليه بالاضطراب وعدم الشعور بالأمان، وكان الشيء الوحيد الذي كشف الماضي عنه أكثر من أي شئ آخر هو عدم دوام أي شئ، ونلاحظ هذه النغمة بوضوح فريد في شعر جلجامش القصصي.

ويجب على الملك بوصفه راعيا أمينا أن يحاول جاهدا العمل على حفظ التوازن الراهن بأي ثمن، فقد يكون أي خطإ دليلا على سخط الآلهة.

وفي العادة يمكن إعادة التوازن بالجهود المكثفة التي تبذل في سبيل الطهارة والتكفير عن الذنوب، وقد يكون من الأصوب أحيانا تنصيب ملك بديل ليحول الغضب الإلهي عن الحاكم الأصلي، ومع ذلك فثمة مناسبات لا تنجح فيها أي من العقاقير الطبية. ولا تحقق الأثر المطلوب.

أما مصادر الحكمة فتعالج الموضوع تحت شعار «المتألم التقي» إننا نعرف الآن هذه الفكرة الهامة في ثلاثة نصوص رئيسية وأحد هذه النصوص:

- »إني سأمدح إله الحكمة» وهذا النص يوجد في نسخ ترجع إلى ألف عام ق.م.
- ونص آخر يسمى: «المحادثة ذات الكلمات المتقاطعة» أو «أثر الرعاية الإلهية لدى البابليين» وهو يرجع إلى نهاية الألف عام الثانية ق.م.
- والنص الثالث الذي نشر أخيرا يرجع بنا إلى العهود البابلية القديمة.

وتساعد النصوص الثلاثة معا على إيضاح مشكلة المعاناة بسبب الظلم الذي كان موجودا على الدوام في إقليم بلاد ما بين النهرين، وبرغم كل ما بين هذه العبارات من فروق في الشكل والطريقة والتعبير فإنها تشترك من حيث النهاية وهي:

«برغم أن الشخص التقي قد يتعرض للمعاناة فمن المؤكد أنه ينجو في النهاية. إن طريق الآلهة في الواقع بعيدة عن الاستقصاء غير أن الأتقياء لا ينبغي أن ييأسوا من الخلاص في النهاية»[25].

بالاختصار لا يتركز الاهتمام في النهاية في التجارب التي يتعرض لها المتألم بقدر ما يتركز في معجزة النجاة النهائية. والتراجم الثلاثة الخاصة بالنصوص الأكادية هي نموذج «لأيوب أقليم ما بين النهرين» وبرغم انتشارها على مدى أكثر من ألف عام تتفق تماما من حيث هذا التأكيد الهام.

فثمة علاقة بين فكرة أيوب وفكرة التاريخ، فالانتشار الواسع لهذا الموضوع في أدب إقليم ما بين النهرين، بالإضافة إلى أصواته في الخارج، يوحي بأن الشخصية الهامة قد يكون لها نظر تاريخي، وعلى أي حال فإن قصة أيوب واحدة من أقوى الحجج التي من أجلها يجب دراسة التاريخ، لقد وجد في الماضي ملوك تخلت عنهم الآلهة، ولم يشف بعضهم إطلاقا، ولكن غيرهم عادوا إلى النعمة بمرور الزمن. وكانت أسرة أكاد المالكة رائدة في هذا الشأن إلى حد كبير، فقد كان سرجون العجوز كما تلخص النبوءات شخصا واجه الظلام ولكن النور ظهر من أجله[26].

ومن ناحية أخرى تعرض بقية أفراد الأسرة إلى العديد من الكوارث فبعضهم تم اغتياله أو عاشوا ليروا سلطاتهم وقد تقوضت.

وقد تساعد دراسة الماضي المرء على أن يناقش الناجين، وأن يتجنب أخطاء سلب الحظ. فإن الهدف الرئيسي لمثل هذه القصص ومعرفتها هو تعلم القوانين الخاصة بالخلاص، إذ لا يعرف المرء مطلقا متى تكون مثل هذه المعرفة ذات قيمة وحيوية له.

إن رمز أيوب لم يكن الشعار الوحيد الذي وضع كمصدر للتعزية فقد كان بطل الطوفان



(3)

مثلا معزيا آخر، إذ لم يخرج أحد في كل تاريخ البشرية منتصرا من خطر أعظم مما تعرض هو له، ومع ذلك ففي هذه الحالة يرجع أدب الحكمة في إقليم بلاد ما بين النهرين قواه إلى والده: «أتنابشتم» وهو نوح المحلي، إذا كان من الواضح أن الحكمة الأبوية هي التي تساعد اتنابشتم على النجاه فقد كان »شورورياك« بطل مدينة الطوفان كبديل لوالد اتنابشتم وهو الذي يظهر كمصدر رئيسي للحكمة التي تضرب بها الأمثال في كل من الأدبين السومري والأكادي.

وتتحد حلقات الصلة بين أبطال الطوفان والأدب المثالي، وبين صورة أيوب وموضوع الخلاص من ناحية أخرى، لإعطاء معنى جديد في سفر حزقيال 14: 4 الذي يذكر أن نوحا ودنيال وأيوب هم الرجال الوحيدون الذين خرجوا دون أن يوجه إليهم النقد الجارح بسبب تقواهم من الاضطرابات العالمية العارمة. فنوح وأيوب في ردائهما الإقليمي في بلاد ما بين النهرين يعرفان كشخصين حكيمين واسعي الشهرة.

ونظير دانيال في المصادر السومارية والأكادية، مازال من الواجب بحثه وإثباته. ولكن بروز هذه الفكرة الخاصة يبدو واضحا بطريقة مستقلة في المصادر الأوجاريتية، فضلا عن أن كتاب دانيال له خلفية ما بابلية، بصرف النظر عن حزقيال الذي يذكر هذه الأسماء الثلاثة حصل على ثقافة بابلية بطريقة مباشرة. بعبارة أخرى إن النشأة الأصلية لإبطال حزقيال الثلاثة في بلاد ما بين النهرين كما يرى حزقيال مؤكدة دون أي شك، ويدل قول النبي على الشعبية العظيمة للتقليد الذي تبنى عليه، والتفسير السائد يستدل عليه في نبوءة قديمة تقول: «إذا كان قد نبذ الخطيئة فإن إلهه سوف يؤازره».

وعلى أية حالة فإن استخدام هذه الأفكار في أدب الحكمة موح بأنها قد أصبحت ترمز إلى درس الماضي على المستوى الفكري الرفيع.

جـ. أدب الحكمة في أرض كنعان:

كنعان هي القطاع السوري الفلسطيني من الهلال الخصيب، بين البحر المتوسط والصحراء. وكان المتكلمون باللهجات الكنعانية يشملون العبرانيين والفينيقيين، فضلا عن طائفة من أمم صغيرة تربطها صلة الدم كالأدوميين، والموآبيين، والعمونيين.

ويرجع التراث اليهودي والمسيحي إلى أساسه الكنعاني ان أهم المصادر عن الأدب الكنعاني هي ألواح أوجاريت، وتشرح الأساطير الأوجاريتية الطبيعة، بحيث تكفي رغبة الإنسان في التعرف على الكون وتضمن انتظام الإجراءات التي تدفع الخصوبة، خصوبة الإنسان وخصوبة الحيوان والنبات.

وقد تواترت محتويات الأساطير عن طريق الروايات. فلم يكن الأقدمون مهتمين بالمجردات وإنما كان تفكيرهم واقعيا، وكانت آلهتهم تصور

منكبة في علاقات حيوية وأعمال هامة. نضرب مثلا ببعل رب الخصوبة والحياة. وموت رب العقم والموت حيث يقتتلان. فإن الفعل غير هام في ذاته ولكنه له منزلته في أن النتيجة إنما تحدد ما سوف تكون عليه الأرض خصبة أو مجدبة لفترة طويلة[27].

وتعد حفائر رأس الشمرة «أوجاريت» التي تم اكتشافها 1928، والتي ورد اسمها في النصوص المصرية والنصوص الأكادية منذ منتصف الألف الثاني قبل الميلاد من أهم مصادر التاريخ الكنعاني. وقد عثر في الحفائر على كثير من التماثيل والحلي والفخار، وعدد كبير من اللوحات الطينية الصغيرة المكتوبة بالمسمارية. وكانت النقوش التي عثر عليها نقوشا مكتوبة بكتابات ولغات مختلفة، بعضها بالأكادية، وبعضها بالحيثية، وبعضها بالمصرية. ولكن عددا كبيرا يبلغ بضع مئات من اللوحات كان مكتوبا بكتابات لم تتضح في بداية الأمر، ولكن سرعان ما توصل أكثر من باحث واحد في عام 1930 إلى حل شفرتها، منهم فيرولود Virolleaud وباور Bauer، ودروم Durum عند مقارنتها بالأبجدية الكنعانية. وكانت تلك الكتابات جزءا من مكتبة القصر الملكي وقد ألقت دراستها ضوءا كبيرا عن الحياة الدينية والاجتماعية في مدينة أوجاريت القديمة. وكان أكثر ما عبر عليه في بادئ الأمر أساطير وقصصا بطولية عن الإله بعل واخته عنات، وبعض هذه اللوحات تتعلق بمراسلات سياسية وإدارية. وحفائر أوجاريت كشفت عن محاولة إيجاد أبجدية حروف هجائية عدد حروفها محدود وقد تأثرت أبجدية أوجاريت باللغة الأكادية[28].

والكثير من القصص الشعبي المصري يكشف عن العلاقات الثقافية والسياسية بين مصر وأرض كنعان. فقد بسط المصريون سيطرتهم على الساحل الفينيقي وكنعان قبل 250 ق.م. ووصلوا إلى نهر الفرات خلال القرن السادس عشر ق.م. وبقيت كنعان تحت السيطرة المصرية أكثر من أربعة قرون[29].

والحضارة الكنعانية حضارة مركبة، وهي مزيج من الثقافة الأكادية والمصرية، ولكن الدور الأساسي الذي لعبه الكنعانيون هو نقل الثقافة الشرقية الى الغرب باعتبارهم تجار حاذقون.

د. أدب الحكمة العبري:

إن مصادرنا عن الفكر العبري ليست مصادر أصلية. أي سجلات مدونة كالنصوص الموجودة على الألواح الطينية، أو النقوش والصور المحفورة على جدران المعابد والقصور. وإنما هي وثائق أدبية قد دخلت هي نفسها مراحل تاريخية طويلة من الجمع والتحرير والنسخ.

وفي هذا الأدب تلعب فكرة التاريخ دورا غير عادي فهو بطبيعة الحال أدب ديني، ولكن التاريخ ذو أهمية أساسية بالنسبة للعبريين. وتتكون النصوص من حكايات تاريخية كلها معروضة تحت مفهوم قوي عن التاريخ، ومع ذلك فهي ليست فكرة واحدة متناسقة، بل إن لدينا أفكارا كثيرة عن التاريخ في العهد القديم.

لقد حفظ الأدب العبري لأنه مقبول كأدب مقدس لدى اليهود والمسيحيين وأصبح جزءا من التراث الثقافي لدى المسلمين.

ومن المحتمل أن القبائل العبرية عاشت في مصر كرعاة وأيضا في الصحراء بعد الخروج من مصر. ولكن الوثائق عن هذه الفترة قليلة وناقصة، فليس لدينا عن هذه الفترة سوى سفر الخروج، و سفر اللاويين، وسفر يوشع. وسفر القضاة يقدم صورة عن التغيرات الاجتماعية والدينية والأخلاقية وتحول القبائل العبرية إلى حياة الاستقرار والزراعة والتجارة والصناعة بعد الدخول الى أرض

كنعان. وتمدنا المصادر الأدبية ببعض المعلومات عن الحياة الاجتماعية والدينة مثل: قصة آهود بن حيرا (القضاة: 3: 15-28)، وأغنية ديوره (يوشع 9)، والقصة الشعبية عن جبعون (القضاة 6-8)، وقصة أبي مالك مع جال بن عوبيد (9: 26-41)، وقصة يفتاح (11، 12)، وقصة شمشون (13، 16)، وقصة أوثان ميكا وهجرة العرافين (17، 18)، وقصة جبعة (19-21). وهناك قصص أخرى تظهر صموئيل كقاضي وقائد، وقصص أخرى عن شاول (صموئيل 9: 1-10، 11، 13، 14، 16).

فقد ظلت العشيرة هي الشكل الأول البدائي في التنظيم الاجتماعي وتأثيرها على حياة العبريين ملحوظ، ولكن تزايدت أهمية الأسرة بالتدريج وأصبح العبريون يعملون بالتجارة والصناعة، وقد ساعدت عقيدة القبائل عن وحدة الإله يهوه إلى الاتجاه إلى الوحدة القومية في نهاية هذه الفترة[30].

إن الكثير من النصوص الأدبية في العهد القديم يمكن أن تصنف كمصادر مباشرة لأدب الحكمة مثل: سفر أيوب وسفر الأمثال، والجامعة، وسفر المزامير. بالإضافة إلى أسفار الأوبكرفا مثل سفر يوشع بن سيراخ، وحكمة سليمان، وسفر طوبيا.

ولكن العديد من القصص الذي ذكر في نصوص العهد القديم كان يهدف إلى أغراض تعليمية مثل: قصة قابيل وهابيل التي تعكس الصراع القديم بين المجتمعات الرعوية والزراعية، نجد أن الكاتب يستبدل هذا الهدف إلى الخطيئة والحكم.

وقصة برج بابل كانت في الأصل أسطورة مبنية على الفلسفة التعليمية وتهدف إلى تبرير تنوع اللغات، كما أنها تتضمن الفكرة البدائية الساذجة عن غيرة الآلهة من البشر. ولكن المؤرخ العبري يحول القصة إلى هدف آخر في تاريخ الخطيئة والحكم. ويظهر أثر الفلسفة التعليمية في الاستخدام المتكررة لعبارة «حتى يومنا هذا» وفي سفر يوشع: «قال يهوه ليوشع اليوم قد أبعدت عنك جلال مصر ولذلك يدعى هذا المكان جلال حتى اليوم» (يوشع 9: 5).

ويمكن أن تسمى سفر أستير أسطورة ذات فلسفة تعليمية حيث تهدف إلى إضفاء الشرعية على عيد البوريم وهو عيد حديث لم تتضمنه قوائم القانون[31].

وتمثل قصص الأجداد اهتماما بنمو الأمة وتبرير سيادتها على الشعوب المجاورة مثل القصة التي تحكي عن ميلاد يعقوب وقصة حصول يعقوب على بركة أبيه وتفوقه على عيسو الذي هو أدوم. ويمكن أن نرى نفس الأفكار في القصص التي تروى عن العهد بين الرب والآباء العبريين إبراهيم، وداود[32].

وفي أسفار الأنبياء تروى القصص والقصائد عن أن العهد بين الشعب والرب كان يعني أيضا تحذيرا ووعيدا وكانت بركاته تتوقف على طاعة الرب، لقد تركت اسرائل العهد وجلبت على نفسها العقاب المخيف يذكر (عموس 7: 2) «أنتم الوحيدون الذين عرفتهم من بين أسرات الأرض، ولذا سأعاقبكم بسبب خطاياكم كلها».

ويستخدم هوشع شخص الولد والابن في التعبير عن العلاقة بين يهو وإسرائيل «عندما كانت إسرائيل طفلة أجيبتية، ومن مصر دعوت ابني» (اشعياه: 1 - 7) فتاريخ المصدر «اليهوه» هو تاريخ الخطيئة والحكم ويمكن أن نلخصه في العبارة «إن القضاء على الأمة سوف يكون تاما، ولكن سوف يكون هناك قليل من الناجين كما في أيام نوح» (يذكر عاموس 3: 22).

«كما ينقذ الراعي من فم الأسد ساقين أو جزء من أذن، يقول (أشعيا 1: 20) «إني سأجمع بقايا قطيعي من الأقطار التي طردتهم إليها... وسوف إقيم

رعاة عليهم وهؤلاء سوف يرعونهم». يرى مؤرخو الأسفار الخمسة بالاشتراك مع الأنبياء كوارث الأمة كوفاء للتحذير الإلهي من العصيان».

(يقول أرميا 11: 7) «لأني حذرت أباءكم جيدا عندما أخرجتهم من أرض مصر، محذرا إياهم بإصرار وحتى هذا اليوم قائلا: أطيعوا صوتي، ولكنهم لم يطيعوا ولم يميلوا أذنهم».

25: 3 «لقد حذرتكم بإصرار ولكنكم لم تصغوا، إنكم لا أصغيتم ولا أملتم آذانكم لتسمعوا، برغم أن يهو أرسل إليكم كل خدمه الأنبياء».

فقصص العهد القديم حاولت أن تفسر الحاضر بواسطة الماضي متخذة موقفا حرا إزاء الماضي وقد تضمنت بصفة خاصة وبطريقة متكررة إلى حد أنه يمكن بسهولة التعبير عنها بالعبارة الفنية «الرجوع إلى الوراء» أي نسبة الأفكار أو المواقف أو العادات الحاضرة إلى الأزمنة الماضية بطريقة بعيدة عن المنطق أو المعقول.

ويكمن وراء العرض المضلل للتاريخ في العهد القديم، التقاليد والأساطير السالفة القديمة- وقد نقل بعضها على شكل بقايا متناثرة أو أصداء خافتة. ويمكن بسهولة التمييز بين التقليد القديم والتفسير الأحدث وأحيانا يكون من الصعب أو المستحيل علينا أن نفك الاشتباك بينهما وفي بعض الأحيان يمكن أن نرى من خلال الظلام. دافعا قديما وراء الغرض الخاص الذي يستخدم المؤرخ القصة من أجله[33].

بالرغم من أن الكثير من آداب الحكمة يرجع إلى عصور بالغة القدم ولعبت منطقة الحضارات القديمة في شرق الأبيض المتوسط دورا كبيرا في إنتاج العديد من الآراء الأسطورية والقصصية ولكن الخيال الحر التكوين الذي لا ضابط له قد لعب دورا كبيرا في هذه الحكايات.

وقد عبر يونج عن آرائه في كتاب «مدخل إلى طبيعة الميثولوجيا» الذي نشره بالاشتراك مع عالم الأديان كرني Karenin «من بين نتائج النشاط الخيالي اللاشعوري توجد خيالات وأحلام شاملة ذات طابع غير شخصي. على أن هذه الخيالات لا يمكن إرجاعها إلى تجارب الأفراد فيما قبل التاريخ كما لا يمكن في مقابل ذلك تفسيرها في ضوء ما حصله الأفراد من خبرات. هذه الصورة الخيالية ظهر منها فيما بعد بدون شك ما يشابهها في الأنماط الميثولوجية، ولذلك فنحن نرى أنها تمثل بصفة عامة عناصر تركيبية جمعية مؤكدة وليست شخصية للروح الإنساني. وهذه العناصر تورث شأنها شأن العناصر المرفولوجية في جسم الإنسان. وعلى الرغم من أن الانتشار عن طريق الهجرة مسلم بهما، هناك حالات تتجاوز الحصر لا يمكن تفسيرها على أساس الأصل وإنما تتطلب قبول مبدأ قيام السكان مرة أخرى بالتكوين الأسطوري والخيالي شأن الصور التي تظهر في الأحلام وتنشأ من نفس المستوى الروحي واللاشعور الجمعي»[34].

7 - كتب التفسير:

المدراش:

(قصص العهد القديم ذات الغرض التعليمي)

القصص الشعبي. أدرج في المدراش (120 ق.م.) من أجل التحرير من قيود التفسير الأصولي. فالمدراش يتكون من تعليقات واسعة وضعها عدد من المفسرين اليهود ويخلطون هذه التفسيرات بالروايات والحكايات الشعبية. كما يطلق لفظ المدراش على قصص العهد القديم ذات الغرض التعليمي التي تساعد على جلاء الحقائق الدينية.

والمفسرون ينتقلون بحرية بين عدد من النصوص الأصلية والمتشابهة، وحتى تفسيرات الخصوم. وهذا المنهج يختلف عن منهج أرسطو في كتابة «فن الشعر» حيث تبنى منهجا منطقيا

ينطلق من ملاحظة العناصر المتناغمة في بنية نصوص مختلفة ومنتمية إلى جنس أدبي معين، ثم يمضي في استخلاص المعايير والقواعد التي تحكم هذا الجنس[35].

ويبدو أن فريزر في كتابه الغصن الذهبي وكتابه الفولكلور في العهد القديم قد تأثر بمنهج المدراش في مقارناته الواسعة لدراسة نصوص الحكايات على مستوى العالم.

وفي التلمود ذكرت العديد من القصص خاصة التي كانت يرويها الحاخامات على مائدة السيدر. فيقصون عن ثورة يركوفيا 135 ق.م، حيث اختبأ الحاخامات في مغارة كانوا يحتفلون بالعيد بداخلها بعيدا عن أعين الرومان[36].

وبعد تحطم المعبد 70 ق.م. أصبح على الحاخامات مهمة المحافظة على العقيدة والخدمة الدينية، وقد اهتموا بالأفكار عن الغفران والتكفير وقد ظهر هذا التأثير في النص التالي:

«الآن حيث أصبحنا بدون أنبياء أو كهنة أو قرابين ما الذي سوف يغفر لنا. الشيء الوحيد الذي بقي لنا الصلاة».

فأصبحت الصلاة بديلا للقرابين وقد ظهر هذا في أقوال النبي أشعيا «دعنا نبقي أسوارنا المقدمة على شفاهنا».

وقد أضاف الحاخامات العديد من النصوص إلى جانب النصوص القديمة التي كانت تتلى شفاهة مع آلة موسيقية[37].

وفي أثناء الشتات اليهودي في ألمانيا في عهد النازي كان الحاخامات يروون أسطورة الفصح معتمدين على أربعة موضوعات من العهد القديم ويقدمونها على هيئة أسئلة مختلفة عن: الابن الحكيم والابن الضعيف، الابن البسيط، والابن الذي يستطيع أن يسأل، تطابق محتوى الموضوعات التي في الأسفار الخمس وهذه كانت طريقة تعليمية تتبع لدى الحاخامات[38].

إن دراسة النصوص في الحضارات المتنوعة يقدم الفهم الدقيق للشعوب فرغم الاشتراك في المكون الأساسي للحكاية فإن ترجمة النص من ثقافة إلى أخرى يقدم وجهة نظر جديدة تتفق مع الثقافة التي ترجم اليها النص وتتفق مع ثقافة المتلقي الجديد، فالنص الشعبي يقبل القراءة المتعددة ولذلك يكون مقبولا رغم اختلاف المكان والزمان.

الهوامش:

1. فردرش فون دير لاين: الحكاية الخرافية ترجمة نبيلة إبراهيم، كتبة غريب، القاهرة، (بدون تاريخ)، ص35.
2. سهير القلماوى، ألف ليلة وليلة، دار المعارف، (بدون تاريخ) ص7.
3. صلاح عبد العزيز محجوب: حكايات أسيوبوس، ترجمة ودراسة نقدية للترجمة السريانية والكرشونية والعبرية، مركز الدراسات الشرقية، جامعة القاهرة، 1999، ص15.
4. الأخوين جريم: وليم ويعقوب.
5. صلاح عبد العزيز محجوب: حكايات ايسويوس .
6. صلاح عبد العزيز محجوب: حكايات ايسويوس .
7. كليلة ودمنة وضعه بيديا كبير حكماء الهند ونقله من الفهلوية إلى العربية عبد الله بن المقفع. طبعة محمد حسن نائل المرصفي صاحب جريدة الجديد وشهر زاد والمسامرات.
8. ابن المقفع: كليلة ودمنة، مرجع سابق، ص23.


(1)

الحكاية الشعبية

في البنية والدلالة

د. رشيد وديجي – كاتبة من المغرب

تشكل الحكاية الشعبية نمطا حكائيا متميزا إلى جانب الحكاية العجيبة والحكاية المرحة والحكاية الخرافية وليست نوعا عاما تدخل تحت مظلته الأنواع السابقة الذكر كما ذهب إلى ذلك بعض الباحثين .فطبيعة الوقائع والأحداث ونوعية الأبطال والغايات هي التي تحدد نوع هذه الحكاية أو تلك .خلاصة تأتت لنا على خلفية اعتماد المنهج الوظيفي الذي يعرف بوظيفة الحكاية والغاية منها، إلى جانب المنهج الموضوعاتي الذي يرصد موضوعة الحكاية .

فضـلا عـن المنهـج المورفولـوجي الـذي يركـز على البنـاء الداخلـي للحكاية.توليفة أسـعفتنا على التصنيـف والتوصيف.علمـا أن مسـألة المصطلح نفسـها لم تحسـم بعد،فهناك مـن لا زال يصر على تسميتها بالحكاية الشـفوية بدل الحكاية الشعبية. وهناك من يلحقهـا بالأحجية والخرافـة... وعموما يظـل الأدب الشـعبي والحكاية الشـعبية جزءا منه أكثر ديمقراطية من الأدب المكتوب لأنه يشـيع المعلومـة والمعرفـة والخـبرة للعمـوم دون تخصيص بخـلاف الأدب المكتـوب الـذي يشـترط القراءة ولذلـك فهـو يسـتثني جـزءا هامـا مـن المجتمع. الكتابية بهذا المعنى مؤسسة بتعبير(J.DERRIDA). فصفـة المكتـوب الثبـات وخاصيـة الشـفاهي التحـول.. إن الكائـن البشـري كائـن حكاء ويعشـق الحكي وهـذه حقيقـة انتربولوجية.بـدأ بالحكاية وعرج على الشـعر مادام البسـيط يسـبق المركب تاريخيـا وهو ما لاحظنـاه بانتهائه للحكايـة المقفاة. و بـذات الخلفيـة تقريبا اشـتغل الدكتور مصطفى يعلى حيـث صنـف الحكايـة إلى أربعة أقسـام في دراسـته القيمة «القصص الشـعبي بالمغـرب»[1]. وسـم الحكاية العجيبة بحمل صفة العجب والغرابة وإثارة الإدهاش والخـارق والبعيد عن المعقول ومنطق الواقـع وكشـف المجهول.بينما وصـف الحكاية الشـعبية بالبسـاطة والالتصـاق بالواقـع، بطلهـا إنسـان عاد تماما وليـس أميرا ولا بطلا مغـوارا ينتصر في الغالـب للقيم الإنسـانية الأصيلة. أمـا الحكاية الخرافية فهي الـتي تقوم فيها الحيوانـات غالبا بدور البطولـة بغاية أخلاقيـة. بينما الحكايـة المرحة هي التي تكـون شـخصياتها إما سـاخرة أو مسخورا منها كالبخـلاء أو المغفلـين مسـتثمرة المفارقـات المرحة والممزوجـة بالنقد الـلاذع لأوضاع الواقـع الاجتماعي مصورة المواقف الدرامية بشـكل كاريكاتوري بهدف التسـلية والإمتاع. الحكاية الشـعبية بالنتيجة نمط وليسـت نوعـا، «والنمط هـو النموذج الـذي يختزن مجموعة من السمات الأسـلوبية»[2] نمط ساد زمن هيمنة الكلمـة كمصدر للمتعـة والمعرفة وتحصيل الخـبرة النافعة..والملاحـظ راهنا أن الحكـي انزوى في الأرياف والجبال والصحراء لاكتسـاح وسـائل الإعـلام الحواضـر فبـات من الضـروري اسـتثمار مخـزون الحكايـة الشـعبية بطاقتـه الحلمية قبل ضياعـه إلى الأبد.

محاولة في تحديد خاصيات الحكاية الشعبية

تتصف الحكاية الشعبية:

- بخاصيـة التـداول الشـفوي في الأوسـاط العامة. ولكونهـا غـير مكتوبة فهـذا يجعلهـا معرضة باستمرار للحذف والإضافة حسب السياق وخبرة الـرواة. خاصيـة تجعلها غير مسـتقرة ولا ثابتة.
- هـي حكـايـة لـراو لا نعرفه أو لنقـل حكاية في ملكيـة الجميـع وملكية الـلاأحـد في ذات الآن.
- الحكايـة الشـعبية ارتبطـت بالكلمـة أساسـا ولذلـك فهي إحدى الممارسـات السـردية التي أسسـت لفن الإصغاء والإنصـات بخلاف زمن الصـورة الراهـن والمؤسـس على فعل المشـاهدة.
- ارتباطهـا -في الغالـب- بالجـدات والأمهـات وهـذا يجعـل منهـا متنا خصبـا يترجـم كيفية اشـتغال العقـل المؤنـث. ففي حكايـة «حديدان الحرامي» مثلا وجدنـا نزوعا لقلـب القيم الرائجة في الثقافـة الشـعبية حيـث المكـر والخديعة مرتبطـة بالرجل(حديدان) والسـذاجة مسـندة للمـرأة(الغولـة) دون أن يعـني هـذا أن الحكاية الشـعبية -بسـبب ارتباطها بالنسـاء-تذكر الشـر فيكفـي الوقـوف عند حكاية «عائشـة قنديشـة» لنلامـس تأنيثه.
- أنهـا قبلـة السـاهرين والمتسـامرين وهـذا يعني ارتباطهـا بالليـل كزمـن خـاص نعيشـه مـع

من نحب ونرغب بخلاف النهار كزمن عام ومخصوص للعمل والكدح اليومي. يقال عادة لمن يطلب الحكاية نهارا، إن هو سمعها فسيرزق بابن أصلع.. وهذا تخويف ذائع معروف بين الأطفال كي يتعودوا على طلبها ليلا .

* تروى عادة للجماعة حيث التفاعل البيني يشكل الضمير الجمعي الذي يحرص على القيم والأخلاق ويصوغ وجدان الأفراد.

الحكاية الشعبية بعد كل هذا، مجال لتصريف المكبوت الشعبي من خلال النقد والدفاع عن الشرف والخير والحب والبطولات الوطنية. ولأنها مصاغة بالعامية فهي مصدر خصب للألفاظ الدارجة التي انمحت وتوارت عن التداول اليومي.. إضافة لكونها خزانا حقيقيا للأمثال والأشعار المروية.

في البينية والمضامين:

تفتتح الحكاية الشعبية عادة باسم الله والصلاة على الرسول (ﷺ) متلوة بعبارة مسكوكة «كان حتى كان، كان في قديم الزمان» عبارة يراد بها شد الانتباه وإضفاء نبرة من القدسية على الحكاية. والماضي الناقص هنا (كان) مصدر نقصانه هو إحالته على الزمن دون حدثه. ماض يترجم من جهة قطعية و صدقية ما سيروى. فضلا عن كونه ماضيا عاما وغائما وغير محدد يمنح – من جهة ثانية – الراوي فسحة اللعب بوقائع الحكاية بما يعنيه ذلك من حذف وإضافة وما شابه ذلك .إضافة لامتلاك الجملة المسجوعة «كان حتى كان، كان في قديم الزمان..» جرسا موسيقيا يضفي سلطة إضافية للراوي...وتختتم الحكاية الشعبية عادة بـ«مشات خبيرتي من واد لواد وبقيت أنا مع الجواد» و الواد كناية على جريان الزمن في سيولته.. زمن سيمنح الحكاية فرصة الانتشار والتلقي في آفاق غير محدودة.وبين الافتتاح والاختتام تروى الحكاية الشعبية في الغالب وفق منطق السببية ونادرا ما تأتي غير ذلك.. أما بنيتها الدرامية فترد محكومة بالتعارض بين الخير والشر، الحب والكره، الود والضغينة... بينما تتوسل الأحداث الحكائية من حيث ورودها الثغرة والملخص (أي منطق انتخاب الأهم من الوقائع) ثم المشهد والتبطيء المصحوب عادة بالوصف.. إن بنية الحكاية الشعبية بسبب بساطتها في اللغة والأحداث تلتزم في الغالب بالخطية أو الحلزونية أو التناوبية ونادرا ما تأتي مثلا في شكل تضمين (قصة نواة وفي فلكها تدور حكايا مجاورة فرعية). وهذه البساطة في العرض خاصية الحكاية الشعبية في كل الثقافات.. علما أن الحكاية الشعبية رغم اختلاف لغة الحكي من بلد لآخر فان نواة الحكاية تبقى هي هي.. أمر يطرح علينا إشكالا فلسفيا مركبا وعميقا: ترى هل مصدر التشابه بين مختلف الحكايات الشعبية عالميا هو انطلاق الراوة /الإنسان من نفس الرقعة الجغرافية في لحظة معطاة من التاريخ القديم وانتشاره مع الزمان في الجهات الأربع من الكرة الأرضية ، أم أن الأمر يعود للعقل البشري الذي يتشابه في تركيبته العاطفية والمعرفية؟ ولنا في حكاية « عائشة قنديشة» بالمغرب خير مثال إذ نجد لها مثيلة بمصر تحت عنوان حكاية «النداهة» وفي الخليج العربي « أم الدويس » وفي اليابان «ذات الفم الممزق» وقس على ذلك قصص أخرى ببلدان أخرى وبأسماء أخرى قاسمها المشترك هو عنصر الإغواء الأنثوي والرغبة في القتل والجنس وخلو المكان من الناس واشتراط عتمته المطلقة...

وبالعودة إلى ما بين الافتتاح والاختتام نجد مضامينها في غاية التنوع و الثراء إذ يصعب حصر أهدافها فمنها ما يروم التربية الوجدانية وتهذيب السلوك ومنها ما يروم التربية على الفروسية



(2)

والشهامة والكرم والإغاثة كحكايات أبو زيد الهلالي وعنترة بن شداد ومغامرات السندباد وما شابه ذلك.. دون أن نغفل حكايات المكيدة والحيل مثل حكاية «حديدان الحرامي والغولة» و«هاينة والغول» و«عائشة قنديشة» و«جرادة مالحة» على سبيل المثال لا الحصر. علما أننا ونحن نتناول نماذج أكثر شيوعا بالمغرب لا نستثني خصوصية الحكاية الشعبية الأمازيغية واليهودية والصحراوية بانشدادها لخلفيات محلية متميزة .

نماذج مغربية من الحكاية الشعبية

1- حكاية «عائشة قنديشة»:

إلى حدود ستينات وسبعينات القرن العشرين كانت معظم الأسر الشعبية المغربية مفتقدة لجهاز التلفاز وبسبب ذلك كانت تلتف ليلا في جو حميمي قصد الإنصات لحكايات شعبية من قبيل حديدان الحرامي وعائشة قنديشة وما شابه ذلك.. وحكاية عائشة قنديشة حكاية بسيطة وفي غاية البساطة تروي مقتل زوج عائشة وعائلتها من طرف جنود الاستعمار البرتغالي..

وعلى خلفية حرقة الفقدان خرجت عائشة لتوها قصد القصاص من الخصم دون احترام أيام العدة ولذلك أصابتها اللعنة الإلهية حيث أضحت لها حوافر بغل، ساكنة المقابر للتواجد بجوار زوجها القتيل علها تطفئ حرقة اغتياله. وكانت كلما ضاجعت عدوا قامت بقتله شر قتلة وبهذا تحولت من شخصية واقعية لكائن أسطوري. وفعل القتل هذا بعد ممارسة الجنس، يذكرنا بطقس درامي للعنكبوت التي تأكل ذكرها مباشرة بعد كل وصال جنسي إن فعل القتل بعد الجنس يحيل في البنية العميقة لسلكيات الإنسان على بقايا الحيوان فيه.. الحكاية بنائيا في غاية البساطة -مرة أخرى- تسير وفق السهم الحكائي التالي «استعمار، قتل، انتقام». لكن على الرغم من بساطة وقائعها المتخيلة فهي تحيل على وقائع تاريخية معروفة في تاريخ المغرب حيث وصف القاضي السملالي «عائشة قنديشة» في كتاب «الأعلام، الجزء 9» بالولية الصالحة والتي جايلت سيدي محمد بن عبد الرحمان المتوفى سنة 1873. حيث كانت تقرض الزجل منتقدة غلاء المعيشة، متسائلة عن انحباس المطر وذهاب الأخيار وظهور الأشرار..

دفنت بمقبرة أغمات... غير أن إحالات اسم عائشة نفسه يمتد لما قبل القرن (19) بكثير.. يكفي استحضار أنها تشترك في الاسم مع إحدى زوجات الرسول محمد (ﷺ) [السيدة عائشة المرأة التي كانت تدعى امرأة الحقيقة والجرأة وصاحبة المواقف الشجاعة حيث تعرضت لسياسة عثمان بالنقد، وخرجت تقود جيشا لمواجهة علي بن أبي طالب في معركة الجمل..] وهذا يمنح الاسم ذاكرة قدسية. وبالموازاة لهذه التوصيفات الايجابية لعائشة قنديشة (المجاهدة والمناضلة والمرأة الفاتنة) تقدم غالبا ككائن ممسوخ وجنية كاسحة لكل ما يعترض سبيلها. فقط تلزم الإشارة هنا لتصديق هذه المفارقات كان لابد من استعداد نفسي لا يتوفر إلا في الأوساط الشعبية تحديدا لأنها لا تمتلك وعيا نقديا حادا. فالوعي واللاوعي الشعبي بسبب طبيعته المصدقة للخوارق حول مجاهدة إلى رمز خالد اخترق كل العصور. كما أن المتخيل الذكوري المعطوب للقرن (19) كان ولازال مصابا بحرمان قاتل جراء افتقاده لامرأة نموذج (modèle) (أنثى تجمع بين الحسن والفتنة والنضال وهزم الخصم). افتقاد جعله يبحث عن تعويض لسد النقص الذي اعترى الواقع. وبصرف النظر عن كون هذا المخيال الذكوري كان يعوض هزيمة فعلية على أرض الواقع بنصر تخييلي. كان على المستوى النفسي البيني (امرأة / رجل) يريد تعويض خيباته وجراحه المتكررة جراء رؤيته اليومية للمرأة الأوربية تحديدا دون أن يتوفق في حيازة مثيل لها في الواقع. علما أن اقتران الفتنة بالمسخ في شخصية «عائشة قنديشة» جعل رجل القرن (19) مشوش الذهن ومقسوم على نفسه، يطرح ما لا نهاية من الأسئلة على ذاته علّه يتوفر على لحظة صفاء ولو عابرة حيث كان يقول الرجل لنفسه: هل أقبل عليها بالمطلق أم أتجنبها تفاديا للمس؟ إن إحدى الصفات الملازمة لعائشة قنديشة أنها شخصية مفارقة بامتياز.. فهي مرشدة للنضال وغاوية للرجال، ملائكية الأخلاق جنية الأفعال. تاريخية وأسطورية. مرتبطة بالماء البارد وحرقة القتل. ترتدي لباسا أبيضا ناصعا في ليل قاتم الحلكة... والليل في بعض التمثلات الإسلامية رمز للكفر، وفي هذا السياق يمكن قراءة الحكاية على خلفية صراع المستعمر المسيحي والجهاد الإسلامي.

وبالموازاة للبعد التاريخي لشخصية عائشة قنديشة لها بعد أسطوري لارتباط شخصيتها العامة بطقس تعبدي قديم لسكان البحر البيض المتوسط وبلاد الرافدين حيث يمكن ربطها بإلهة الحب القديمة عشتار كما يمكن ربطها بملكة السماء عند الساميين القدامى الذين اعتقدوا أنها كانت تسكن العيون والأنهار والبحار والمناطق الرطبة بشكل عام[3] ولذات الاعتبارات ولنفس الخلفية تسمى «مولاة المرجة / مولاة الواد» في الأغاني الشعبية ولارتباطها بالماء والجن «تخصص لها نوبات موسيقية وإيقاعية في الطقس الكناوي، فعندما تتغير الخرق التي تختلف ألوانها، يأتي دور لبس الخرقة الزرقاء وهي بلون الماء الذي تعكس عليه فضاءات السحاب والسماء الزرقاء، وهذه الخرقة مرتبطة بحضور عائشة البحرية، وتدعى أيضا (مولاة الما) أي صاحبة الماء»[4]. يبقى أن نشير إلى أن شخصية عائشة قنديشة شخصية مفردة بصيغة الجمع. فهي تارة عائشة البحرية وتارة عائشة الكناوية وتارة أخرى عائشة السودانية وما شابه ذلك.

3 - حكاية حديدان الحرامي:

تروي حكاية حديدان الحرامي شوق رجل لمعانقة الكعبة وحج بيت الله، غير أنه كان ملزما بتدبير إقامة سبعة أبناء خلفه حتى يعود. وزيادة في الحرص على أمنهم شيد لكل منهم منزلا بالمادة التي طلب (تراب، رماد، زجاج، خشب،

حجر..) لكن لحظة غيابه توفقت الغولة في كسر بيوتهم جميعا. وافتراسهم إلا حديدان الحرامي الذي ارتضى بيتا من الحديد، معدن صلب ومنه اشتق اسم «حديدان» الذي وان نجح في الإفلات بجلده من الغولة إلا أنها بواسطة الحيلة استطاعت القبض عليه.. غير أن بقاءه على قيد الحياة يرجع لهزاله الذي لم يغر الغولة بالأكل فتركته يتقوى ويسمن بأحد الأقفاص إلى حين. ولما نضج تماما ارتأت استدعاء أفراد أسرتها وتركت أمر ذبحه لابنتها الشعتاء.. فاقترح عليها حديدان أمر تسريح شعرها لكنه استغل سذاجتها وقام بذبحها وطبخها مع ارتداء ملابسها وجعل الغولة تأكل لحم ابنتها ضانة أنه حديدان...ليسقيها من نفس الكأس الذي سبق وسقته منه (قتل اخوته). بل انه أضرم النار في منزلها ذي الباب الحديدي المغلق حيث لقي الجميع حتفهم.



الحكاية عموما حكمتها ثلاث بنيات رئيسية: بنية التحذير من الغولة، بنية البطش والعنف، بنية الانتقام والتشفي. حكاية تمجد الذكاء وتشجب البطش وتعلي في العمق من شأن الحيلة في مواجهة القوة العمياء التي جسدتها الغولة. أما حديدان الحرامي الذي قلنا وإن كان اسمه الأول اشتق من الحديد فصفة الحرامي لا تفيد معنى اللقيط وابن العلاقات غير الشرعية، وإنما تدل على اليقظة والفطنة والشطارة حسب الدارجة المغربية. لكن لنعد أولا لمساءلة العديد من الرسائل المشفرة بالحكاية. أولا حديدان الحرامي هو سابع إخوته والرقم سبعة حسب معجم الرموز[5] يحيل على اكتمال دورة الزمن (سبعة أيام في الأسبوع) واكتمال دورة الألوان (سبعة ألوان في قوس قزح) كما أن حج بيت الله يلزمه سبع دورات على الكعبة. فضلا عن طيور فريد الدين العطار السبع التي بدونها لا يمكن الوصول للمعرفة العرفانية. أما في الثقافة الشعبية فالرقم سبعة يفيد التعلق بالحياة (قط بسبعة أرواح) والمرأة العانس عليها اعتراض سبع موجات إن هي أرادت فك «عقدتها». كما أن المرأة العاقر تلف بطنها بشريط سبع مرات إن هي أرادت «الإنجاب» وعموما الرقم سبعة مثقل بالإحالات الضاربة في عمق التاريخ وتربة الثقافة... أمر يعطي إسناد هذا الرقم لحديدان جدوى وهو اليافع الذي راكم خبرة في الحياة وفطنة في التعاطي مع قضاياها. معطى ثان تمثل في غياب الأم دون مبرر وهو ما اعتبرناه قتلا رمزيا لها موازاة حضور الأب المسكون بأداء فريضة الحج. ومن ثم تأشير الحكاية على بعد تعليمي باعتبار الحج ركنا من أركان الإسلام وجب ممارسته. ثالث معطى هو تأنيث الشر والعنف في هذه الحكاية حيث أسند للغولة وابنتها وهو أمر حاضر في مجمل الثقافات ذات البنية الأبوية... ولهذا يكبر الطفل الذكر وبداخله خوف من المرأة لأنها اقترنت لديه بالإخصاء جراء رغبتها الدفينة في امتلاك القضيب بأي ثمن لتعويض جرح الذكورة. عند هذا المستوى يحق لنا التساؤل حول هذه

المفارقة: لماذا هذه الازدواجية التي تسم الأنثى بكونها تعطي الحياة وتنذر بالموت؟ وهل هذا يعني أن صداقة المرأة للرجل شيء مستحيل؟ وهل حقا أن العداء بينهما مصدره ضياع الفردوس وجنة عدن على هامش أكلها من الشجرة المحرمة وبالتالي إحساس الرجل بالغبن وبالتالي بحثه عن مسؤول عن ضياعه حيث لم يجد أمامه أفضل من المرأة كمشجب لتبرير فعل الطرد والضياع؟ أسئلة نتركها مفتوحة تماما كما هي جراح المرأة في مجتمع ذكوري.


(4)

جعلت رجليه تتورمان تماما وبذلك توفقا في الخلاص منه.

تستبطن هذه الحكاية رسائل مشفرة في غاية الدقة والأهمية على مستوى صوغ الوجود الأنثوي... حيث يمكننا بكل بساطة طرح السؤال التالي لمعرفتها: لماذا وقع كل ما وقع لهاينة؟ السبب لأنها خرجت من البيت وهي مخطوبة لابن عمها. وعن هذه الحكاية تحديدا صيغ مثال دال بعمق على إدانة ثقافة خروج المرأة حيث يقول: «الرجال فالحركة غايبا والنسا فالخلا سايبا».

إن خرق قانون الإقامة «الجبرية» بالبيت بمجرد ارتباط المرأة بالرجل

3- حكاية هاينة والغول:

تروي حكاية هاينة والغول قصة فتاة مخطوبة لابن عمها خرجت رفقة صديقاتها للغابة قصد إحضار الحطب، فإذا بها تعثر على «مغزل» من ذهب كان يسقط منها في لحظات متكررة... فتأخرت بسبب التقاطه كل مرة حتى كبرت المسافة بينها وبين صديقاتها فكانت الفرصة مواتية للغول كي يختطفها. ولما عاد ابن العم قيل له أنها ماتت لكن بعد إلحاحه علم بجرم الاختطاف فهب لنجدتها حيث لقي الصعاب تلو الصعاب في سبيل ذلك. وكان لعدم يقظة هاينة أنها صبغت كل مشمولات منزل الغول بالحناء لضمان صمتها لكنها نسيت «المهراز» والقط اللذين أيقظا الغول مخبرانه بفرار هاينة رفقة خطيبها.. فطار عقله وهو الذي اعتاد المبيت في صدرها فتبعهما قصد الانتقام، غير أن هاينة كان بحوزتها جراب يحتوي على مسامير وملح وشفرات حلاقة ترمي بها كلما اقترب الغول منهما.. مسامير

لابد أن يدان ويعاقب بالاختطاف واستباحة الجسد والقمع. إن هذه الحكاية في العمق إدانة لثقافة الخروج النسوي دون إذن أو رغبة الرجل... والأدهى من ذلك أن المرأة (هاينة) ظلت تنتظر خلاصها على يد رجل آخر (ابن العم). المرأة إذن وجود مسبق الصنع إن على مستوى الكلام أو الرغبات أو الوجود بشكل عام. فالرجل هو واضع شروط لعبة كينونتها. هي شيء للتملك ليس إلا... وبامتلاكها يعبر الرجل عن مشروعيته وشرعنة سلطته. إن المرأة بهذا، تعيش مفارقة مزدوجة فهي كذات بمعزل عن الرجل بدون قيمة (يقال في الثقافة الشعبية: ديال راسها بخلفية انتقاصية) لكنها مع ذلك في اقترانها بالرجل تمنحه وضعا اعتباريا جديدا. ورغم ذلك فكينونتها المانحة تعيش سلبا على مدار العمر فهي إما ابنة فلان أو خطيبة فلان أو زوجة فلان أو أم فلان... وهذه صفات تعمل على قتلها الرمزي


(5)

بتغييب استقلاليتها عن الرجل... علما أنها بوعي أو بدونه تتبنى هذه الصفات مقوية غربتها ومنفاها الاجتماعي وتعلن عن حضورها الكاذب من خلاله. إن رفض وإدانة هذه الحكاية لثقافة مغادرة البيت بما يعنيه ذلك فرصة احتكاكها بعالم الرجال تدل في تصور الحكاية أن المرأة لازالت غير مهيأة لذلك وما رمزية عثورها على «مغزل ذهبي» إلا تأكيدا ضمنيا على أن وضعها الطبيعي هو الإقامة بالبيت لغزل الصوف وحياكة الزرابي وإنجاب الأطفال وما شابه ذلك. وبالتالي فالمرأة حتى وهي خارج البيت تبقى سجينة تصورها لوظيفتها إن وعي المرأة بالنتيجة هو جحيمها.

4 - حكاية جرادة مالحة:

تروي هذه الحكاية قصة «عاقسة» الساحرة التي ملكت الأرض والدنيا بسحرها. وتشاء الصدف أن تعيش في زمنها امرأة تدعى «الصالحة» امرأة في حوزتها بستان تجود بخيراته على الكل وبسخاء حاتمي. وكان هذا الأمر يغيض عاقسة لكن ما استفزها أكثر هو أن الصالحة رزقت بتوأم ذكر... في تلك الليلة جمعت عاقسة كل شياطينها قصد حرق بستان الصالحة لكن الشياطين عادوا خائبين وعقلهم الباطن يردد البستان محروس بالرعاية الربانية. بعد حين اهتدت عاقسة لسرقة إبنا الصالحة فارة لقبيلة مجاورة حتى لا يفتضح أمرها. قبيلة بمجرد حلول عاقسة برحابها أضحى سمكها يفسد بسرعة. وكثر الخصام بين الأهالي فقررت قبيلة القاضي «بومفتاح» تقصي الأمر من خلال طير اسمه «الزرزور» كان يأتي القاضي بمجمل الأخبار مثل سيدنا سليمان. طير فضح أمرها فحكم عليها بالمسخ مع الخيار بين ضفدعة أو جرادة. فاختارت الجرادة مع إرجاع الطفلين للأم. في صباح اليوم التالي جمعت سرب جراد اسود بنية التهام أشجار بستان الصالحة غير أنهم لما وصلوا للبستان وجدوا كل أشجارها مالحة تماما وغير صالحة للأكل. فصار الجراد صيدا سهلا للأهالي إلا جرادة واحدة كانت ملوحتها فائقة (عاقسة) وباتت لعبة الأطفال من خلال مردداتهم الأثيرة:

أجرادة مالحة فين كنت سارحة

في جنان الصالحة أش كلتي واش شربت

غير التفاح والنفاح والحكمة بيديك

يا القاضي يا بومفتاح .

تمتلك هـذه الحكاية الشعبية إحالة تاريخية عميقـة جـدا وأبعـاد رمزيـة متعـددة. «فجنـان الصالحـة» علـى المسـتوى التاريـخي يوجـد الآن بمدينـة مراكش تحت اسـم «حدائـق أكدال». ويعـود هذا البسـتان للفترة الموحديـة (القرن 12م) ومـن المرجـح جـدا أن الصالحة هي زوجـة الخليفة الموحـدي عبد المومن بـن علي الكـومي. أما حدائق الصالحـة فبانيها هو أبـو يعقوب يوسـف بن عبد المومـن بن علـي الكومي. وهو نفسـه الذي شـيد مسـجد الكتبيـة بمراكـش وصومعة حسـان بالرباط ومسجد الخيرالدا باشـبيلية. الصالحة إذن، ليسـت خرافة بل هـي امـرأة أمازيغيـة مصمودية عاشـت في مهـد الدولـة الموحديـة. و«حدائـق الصالحـة» تدخل في التراث الإنسـاني العالمي لأنها مـن أقدم حدائـق العالم حيث تجاوزت الآن تسـعة قرون... الحكاية الشـعبية في هذا المسـتوى تتماس مع التاريخ ووقائعه مع تعديـلات يقتضيها المخيال والحكي الشـعبيين.

علـى المسـتوى التخييلي ثمـة مرة ثانيـة تأنيث الشـر بإسـناد السـحر لامـرأة (العاقسـة). وإن كانت قـد انمسـخت في نهاية الحكاية مـع انتصار الصالحـة. أمر يجعـل البنيـات الدلاليـة العميقة للحكاية الشـعبية قصص معياريـة لانتهائها دائما بنهايات سـعيدة ينتصر فيها الخير والحب والعطاء علـى الشـر والكـره والبخل. دون نسـيان رسـالة مشـفرة بالجـوار، والـتي يقـول منطوقهـا: إصلاح ذات البـين بـين النسـاء (العاقسـة والصالحة..) لا يمكنـه التحقـق إلا علـى يـد الرجل (القـاضي بومفتاح/الحـارس الأمـين للخير المطلـق) حيـث قدم عالم النسـاء باعتباره مصـدرا للصراع والعنف والتصـادم والخصـام مـع احتفـاظ عالـم الرجـال



(6)

بالقيـم الايجابيـة المانحـة للفـرد وضعـا اعتباريـا مائـزة. فالصالحـة مثـلا لمـا رزقـت بتـوأم ذكر أضحـت محط أنظـار واهتمـام القبيلـة لدرجة أن العاقسـة ذات المجد والثراء فكرت في سـرقتهما بل وممارسـة فعـل السـرقة والتخلي عـن مجدها لمجـرد أنهما ذكـران وبفعلها ذلك سـتنتقص من قيمـة الصالحـة... في الواقع خلفية هـذه الحكاية تعمـل على استنسـاخ قصـة المـرأة الضلـع العوج وأنهـا مصـدر مجمل المشـاكل بما في ذلـك الإغراء الجنـسي. وكأني بلاوعي الحكاية يعـاود معاقبة المرأة رمز الشـر من جديـد... وكأن تاريخ المـرأة الكوني لا يمتلك التماعـات مضيئة (زنوبيـا تدمر، بلقيس سـبأ واللائحة طويلة.)

إن الثقافـة الشـعبية بالنتيجة رغم مـرور مئات ومئات السـنين لم تغفر للمرأة «أخطاءها التاريخية» ويتضـح ذلـك في الألغـاز والنـوادر والحكايـات والأمثـال. أمثال تقـرن المـرأة دوما بالشـر والخطيئة

والضيــاع والرغبة في الخيانة. يقــول أحدها: «هاك عالغرايــب المرا مكحلــة والراجــل غايب».

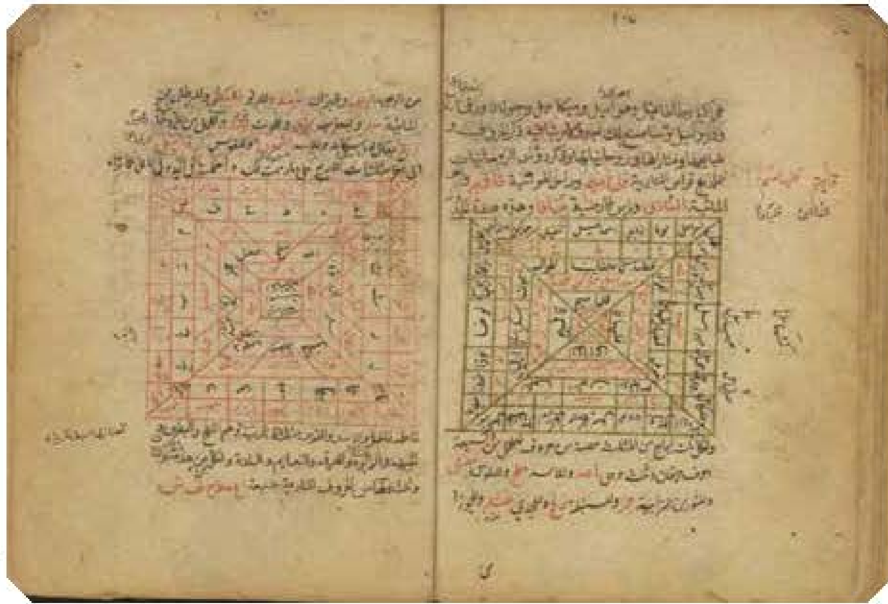
يبقى أن نتســاءل في ختام هــذه المقاربة عن جذور الحكايــة الشــعبية. هــل هي أســاطير حــورت مع الزمــن أم أنها اقتباس وإعادة تشــكيل لمــا روي من النصــوص المؤسســة للأدب الشــعبي كألــف ليلة وليلــة وكليلة ودمنــة وقصة بن يقضان وســيف بن ذي يــزن وما شــابه ذلــك؟ أم أنها - بكل بســاطة - قصص نسجها الخيال الشــعبي حول حدث أو قيمة وعمــل الأجداد علــى توريثهــا للجيل اللاحــق؟ وماذا عن معياريتها ألا تبعــد متلقيها عن الواقــع وتخدره إذ أن الضعيــف دائما فيهــا منتصر على القــوي والخير هازم الشــرير..؟ وإذا كانت الحكاية الشعبية تشكل مصدرا هامــا لأدب الأطفال، لمــاذا هي مغيبة تماما عن المقررات الدراســية؟ هل هو تغييــب مقصود أم عفوي، علمــا أن الحكاية تمنح مالكهــا القدرة على الاسترســال في الكلام ومعرفة عيون الحكي المغربي والعالمي ولغته وتلطف من حدة الاكتســاح الهائل الذي أحدثته العولمة.. فورة من الأســئلة سنعمل على معالجتهــا في مقاربة قادمة.

الهوامش

1. انظر، د. مصطفى يعلى، القصص الشعبي بالمغرب، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، 2001.
2. رشيد يحياوي، مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، 1991، ص8.
3. انظر، د.مصطفى شادلي، الحكاية الشفاهية بالمغرب وفي بلدان المتوسط، منشورات زاوية، 2009.
4. محمد أديوان، الثقافة الشعبية المغربية، مطبعة سلمى الرباط، 2002، ص63.
5. dictionnaire des symboles Jean chevalier. Alain Cheerbrant.1992.P.862..

الصور

1. www.noonpost.org/sites/default/files/baba.jpg
2. www.google.com.bh/url?sa=i&rct=-j&q=&esrc=s&source=images&cd=&-cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEw-jbluKsvMzXAhWFORQKHX1lCK-kQjBwIBA&url=http%3A%2F%2F-static.hdw.eweb4.com%2F-media%2Fwallpapers_1920x-1200%2Ffantasy%2F1%2F5%2F-devil-woman-fantasy-hd-wall-paper-1920x1200-44810.jpg&psig=AOvVaw-0gUM2CpQVuCElH7TLgQ-u11&ust=1511243832038411
3. www.vignette.wikia.nocookie.net/fall-out/images/f/fc/Ghoul_.jpg/revision/latest?cb= 20050226184740
4. https://vignette4.wikia.nocookie.net/narnia/images/3/31/Gho12.png/revision/latest?cb=20170203121904
5. https://i.ytimg.com/vi/EjBVm5UnP-Mw/maxresdefault.jpg
6. http://basementrejects.com/wp-content/uploads/2016/09/fables-1001-nights-of-snowfall-james-jean-art-a-frogs-eye-view.jpg


(1)

العناصر اليهودية في كتاب «منبع أصول الحكمة»

المنسوب للبوني – «أهياشراهيا» نموذجًا

د/ فرج قدري الفخراني – كاتب من مصر

يعد كتاب منبع أصول الحكمة المنسوب للبوني أحد كتب السحر الشعبي وينتمي الكتاب إلى ما يُصطلح عليه في الدراسات الشعبية Chapbook الكتب الشعبية[1]، والبوني كما جاء على صفحة غلاف الكتاب محل الدراسة في نسخته المطبوعة عام 1956 م على نفقة محمود القوني والذي يقع في 334 صفحة (دون ذكر دار النشر أو اسم المطبعة): هو أبو عباس أحمد بن علي البوني، المتوفى سنة 622 هـ[2] صاحب كتاب «شمس المعارف الكبرى» وقد نعتته

الطبعة بالإمام الكبير والحكيم الشهير وقد عَدَّه الدكتور حامد طاهر أحد أعلام من درسوا موضوع «أسرار الحروف» مثل الحلاج وابن عربي، وفي كتاب هداية العارفين لإسماعيل باشا البغدادي ورد أنه أحمد بن علي بن يوسف تقي الدين أبو العباس القرشي توفي سنة 622 هجرية، وقد عدَّ البغدادي من مؤلفاته أكثر من ثلاثين مؤلفًا، جلها في علم الحروف[3]، إلا أنه لم يدرج منها كتاب منبع أصول الحكمة، وإن كان في نهاية عَدِّه لمؤلفات البوني نَوَّهَ إلى أن ما ذكره ليس جميع مؤلفات البوني، ولعل من بين هذا الذي لم يذكره مؤلَّفنا محل الدراسة، وربما بالغ البغدادي في عدد الكتب التي ألفها البوني، مما يزيد الشكوك حول نسبة هذه الكتب للبوني، وربما عادت جميع الكتب المذكورة إلى مادة معرفية واحدة، كان المؤلف يعيد صياغتها وترتيبها للاستفادة منها في جميع مؤلفاته، أما الكتاب محل الدراسة فلا نستثنيه من نبرات الشك التي تسيطر علينا، لا سيما وأن المنسوب إليه الكتاب يعود إلى القرن السابع الهجري أي منذ قرابة ثمانية قرون، وربما كان للكتاب مؤلف أو مؤلفون ينتمون إلى قرون لاحقة للبوني - آثروا نَسْبَ الكتاب له، لإضفاء الأهمية الدينية والعلمية - من وجهة نظر العامة - على الكتاب، أما استجلاء حقيقة نسب الكتاب للبوني فيقع على كاهل عدد من التخصصات منها علم الكتاب والمخطوطات، وعلم اللغة التاريخي، وعلم الإنثروبولوجيا وعلم الفولكلور وعلم مقارنة الأديان، وإن كان البحث قد تأخر في تناول أحد هذه المؤلفات من منظور علم مقارنة الأديان، لا سيما التأثير والتأثر بالظواهر الدينية الشعبية بين اليهودية والإسلام ،ومنها تأثر الكتابات السحرية الإسلامية بمؤلفات السحر اليهودية، وهنا نحن معنيون تحديدًا بالتأثير اليهودي على استخدام أسماء إلهية في كتاب منبع أصول الحكمة المنسوب للبوني، ونحن ندرس ذلك رغم تحفظات علماء الدين الرسمي على هذه الكتب عامة، فأقلهم تحفظاً مثل طاهر يذكر أنه موضوع يتنافى تمامًا مع الطبيعة العقلية للدين الإسلامي، ونسب هذا العلم إلى التصوف الإسلامي بل جعله ذا مكانة كبيرة في التصوف، وقد هاجم طاهر موضوع أسرار الحروف باعتباره موضوعا دخيلاً على التصوف الحقيقي قائلاً «ويمكن القول بأن المتصوفة قد استعانوا بهذه الموضوعات، التي تسربت إلى العالم الإسلامي من الفكر الغنوصي القديم، ليضفوا على علمهم سمة الخصوصية، ويوهموا العامة بصعوبة السير فيه دون دليل مرشد، لذلك فإننا نعتبر هذا الموضوع من المشكلات الزائفة التي تخدع دارس الفلسفة الإسلامية في الوقت الحاضر»[4]، وقد اشتهر عن بعض الصوفية إكساب الحروف العربية قيمًا روحية (أو هكذا تبدو) ويجعلون لها خصائص تأثيرية في الكون، بمعنى أن الصوفي بإمكانه أن يستخدم حرفًا ما، أو عدة حروف، في إنجاز أو تعطيل عمل معين[5] ولكن ما يجب أن نقف عنده في تناول طاهر لهذا الموضوع هو ذكره أن هؤلاء المتصوفة يحرصون على إخفاء مصادرهم الحقيقية أثناء تعرضهم لهذا الموضوع، ويحيطونه بستار كثيف من التعمية والغموض[6]، ونحن هنا نحاول كشف أحد هذه المصادر، وهو تأثير الموروث السحري اليهودي[7] على كتاب منبع أصول الحكمة المنسوب للبوني.

استخدام الأسماء الإلهية في الكتابات السحرية اليهودية والإسلامية

لقد أشار بوهاق גדעון בוהק إلى علاقات تقارب بين السحر اليهودي والسحر الإسلامي تعود إلى فترات تاريخية تبدأ من العصور الوسطى حتى العصر الحديث[8]، واتضح ذلك من خلال

الرسوم التوضيحية في الكتابات السحرية הראות، ومن خلال الخطاطات السحرية מרשמים، وكذلك استخدام الحروف لأغراض سحرية שמוש באותיות[9] التي تعود إلى استخدامات آيات القرآن والتناخ في أعمال السحر[10]، وغيرها من المعارف السحرية .

وقد استهل المنبع[11] حديثه بذكر فضل الأسماء الإلهية وقدرتها على مساعدة الإنسان ناسبًا حديثه إلى أسماء أشخاص معروفين تاريخيًا (الخوارزمي) لإضفاء قدر من المصداقية على روايته عن هذه الأسماء الإلهية «اعلم وفقني الله وإياك لطاعته وفهم أسرار أسمائه أن هذه الأسماء عظيمة الشان - هكذا وردت - جليلة القدر قال الخوارزمي رحمه الله طلبت الاسم الأعظم مدة من السنين فوجدته عند رجل من العليين»(منبع 6)، وهو اسم ذو شأن كذلك في سفر هارزيم، فهو اسم يختلف عن بقية أسماء الملائكة والأرواح «שתעשה בקשתי ותביא דברי לפני מלך מלכי המלכים הב»ה שאני מתפלל אליו...»[12] «أن تلبي طلبي وتعرض أقوالي أمام ملك ملوك الملائكة القدوس تبارك اسمه الذي لأجله أصلي...».

ويبدو أن هذه الأسماء تستمد قيمتها من كتب التصوف بشكل أساسي، فالقاشاني اصطلح تسميتها «الأسماء الذاتية» ونعتها بأنها «الأسماء الأولية ومفاتيح الغيب وأئمة الأسماء»[13] واعتبر أن منشأها الحضرة الواحدية وعد احصاءها من الأعمال الغيبية وأما إحصاؤها بتيقن معانيها والعمل بفحاويها فإنه يستلزم دخول جنة الأفعال بصحة التوكل في مقام المجازاة[14]، كذلك ربط ابن عربي بين الأسماء الإلهية والحروف فإذا كانت الحروف هي أساس الكلمات، فإن من هذه الأخيرة تتكون الأسماء الإلهية، ذات التأثير المباشر في العالم[15] ويبدو أن سرية هذه الأسماء جعل الكتبة المسلمين يميلون إلى الاستعانة بأسماء إلهية من اللغة العبرية

منبع أصول الحكمة

المشتمل على أربع رسائل مهمة فى أصول العلوم الحكمية

من

العلوم الحرفية والوفقية والدعوات والأقسام وغير ذلك

akmfz

١ـ الأصول والضوابط المحكمة
٢ـ بغية المشتاق فى معرفة وضع الأوفاق
٣ـ شرح البرهتية ؛ المعروف بشرح : (العهد القديم)
٤ـ شرح الجلجلوتية الكبرى

تأليف

الإمام الكبير والحكيم الشهير

أبي العباس أحمد بن على البونى

المتوفى سنة ٦٢٢ هـ ، صاحب « شمس المعارف الكبرى »

يليه رسالتان :

١ـ السر المظروف فى علم بسط الحروف للشيخ محمد الشافعى الخلوتى الحنفى .
٢ـ الدرة البهية فى جوامع الأسرار الروحانية لعلى بن محمد الطندتائى القاوى .

ويعتبر شاكيد أن هذه الأسماء השמות האלוהיים مادة أساسية قابلة للانتقال من ثقافة سحرية إلى أخرى، ورغم التغيرات الدلالية التي تصاحب هذه الأسماء في مرحلة الانتقال، إلا أن قيمتها السحرية في كتب السحر العربية تكمن في كونها مواد مغلقة ذات إيقاع صوتي غريب ودلالتها الوحيدة تكمن في كونها تحتل مكانة قديرة في النصوص التي تظهر فيها وذلك بسبب إيقاعاتها الصوتية الغريبة[16]، كذلك رأى البعض أن صيغ الأسماء الإلهية التي يستخدمها الكتبة هي التي تتغير وتتبدل من جيل إلى جيل في إطار الحفاظ على الخطوات التقليدية للعمل السحري ذاته والتي يتم مراعاتها على مر الأجيال[17] ويبدو أنه شاع لدى جمهور المترددين على الكتَّابين[18] قياس قدرات الكتَّاب السحرية وفق معارفه بالأسماء الإلهية وأسماء الملائكة والأرواح المستقاة من ثقافات سحرية أخرى كالأسماء المستقاة من العبرية والآرامية واليونانية، وقدراته على توظيف هذه الأسماء في أعمال النفع والضر، وبقدر هذه

المعارف والقدرات يذيع صيت الكتَّاب، ويتردد عليه طالبو الأعمال.

إن المنطلقات العقدية في الديانتين تسمح بتبادل المعارف السحرية بين اليهود والمسلمين، وخاصة في المجتمعات الإسلامية التي ساد فيها التعايش وقبول الآخر، وهو ما ذهب إليه شاكيد مؤكدًا وجود قضايا إيمانية مشتركة بين اليهود والمسلمين، ونتج عن ذلك تبادل زيارات أضرحة الأولياء بين اليهود والمسلمين، واستخدام صياغات إسلامية في كتابات السحر اليهودية، وترجمة كتب سحر إسلامية إلى العبرية، وتشابه طرق التنبوء بالمستقبل بين العارفين اليهود والمسلمين[19]، إلى حد أن كثيرا من هؤلاء الكتَّابين كانوا مزدوجي اللغة، على حد تعبير شاكيد[20]، حتى أن المنبع يحرص على كتابة اسم الله الأعظم بقلم غير عربي محددًا الخط الذي كتبت به هذه الأسماء العظيمة ومنها العبرية «قال يا بني اعلم أن أجلّ الأسماء وأعظمها هذه الأسماء وكانت مكتوبة بالعجمية وبعضها بالعبرانية لئلا يعرفها أحد ... قال الخوارزمي وجدتها مكتوبة بقلم الحميري في موضع يقال له قزوين» (منبع 7) كذلك أقسام وتعازيم تكون غالبًا بأحرف غير عربية «فإني أقسمت عليكم بالحروف النورانية والأقسام السريانية والأسماء العبرانية» (منبع 108)، وفي المنبع نجد بعض الشواهد التي يوظف فيها الكاتب بعض الحروف العبرية في أوفاق سحرية مثل حرف الميم واللام والصاد (منبع ص 126 مربع سحري رقم 1 - مربع سحري رقم 4) وفي سفر هارزيم نجد كثيراً من الأسماء الإلهية مصاغة من لغات أخرى كاليونانية ومنها أفروديت «نجم لامع »وهرمس «إله الجحيم» وهيليوس «إله الشمس»[21] الذي ورد عند نوي[22] (Thesips Dov Noy Motif: A220)، كذلك يحرص سفر هارزيم على كتابة الأسماء الإلهية باللغة المصرية القديمة لجلال هذه الأسماء وعظمتها «קח כרתיס ירטיקון וכתוב ירטיקון» وهي العبارة التي فسرها مرجليوث بأنها أمر للكتّابين بأخذ ورق بردي مما كان يستخدمه الكهنة المصريون في أمور السحر لأجل كتابة التعاويذ وأن يكتب عليها بخط هيراطيقي وهو الخط المصري الذي كان متداولًا لدى الكهنة المصريين[23]، وتبين بعض الكتابات السحرية التي تعود إلى بدايات القرن التاسع عشر والمكتشفة في دمشق وبيروت ازدواجية لغة الكتابة السحرية للكتَّاب اليهودي الذي قصده طالب العمل المدعو «محب بن عتيقا» حيث ورد في بعض هذه الكتابات المكتوبة بالعربية اليهودية ما نصه «בשם רחמאן מלא רחמים . באסם אלה אלשאפי. באסם אלמעאפי . אלהם אסאלך תשפי ותעאפי . אסאלך בתנקיץ אחליל מחב אבן עתיקה בחק אסמך אלעצים...»[24] «بسم الرحمن الرحيم ،باسم الله الشافي ،باسم المعافي، اللهم أسألك أن تشفي وتعفي، أسألك أن تنقن إحليل محب بن عتيقا بحق اسمك العظيم...» في نص آخر لنفس طالب العمل «محب بن عتيقا» ورد ما نصه «בשם רחמאן מלא רחמחם . לרפואת מחב אבן עתיקה . מן כל אלם וסקם . אסאלך ען תנקיץ כל רסם ותילה מן אעדא אלה בחק האדה אלאסמא .אמין» «بسم الرحمن الرحيم، لعلاج محب ابن عتيقا من كل ألم وسقم، أسألك أن تنقض كل رسم وحلة من أعداء الله بحق هذه الأسماء، آمين»، والنصان شاهدان على شيوع ازدواجية اللغة لدى الكَتَّابين بشكل عام، ومن ذلك يتضح صحة ما ذهب إليه شاكيد أن الكَتَّابين اليهود كان ينظر إليهم في البلدان الإسلامية أنهم أقدر على ممارسة حرفة الكتابات السحرية من نظرائهم من المسلمين والمسيحيين[25] .

وعندي أن هذا التقارب العقدي والمعيشي قابله تعايش ثقافي أثر فيه كل طرف على الآخر، لا سيما في القضايا ذات النهايات المفتوحة في الديانتين، كالإيمان بقدرات قوى فوق طبيعية (ملائكة - جنون - أرواح)، والتي تعد أحد مكونات كتب السحر التي انتشرت بين طبقات شعبية عديدة من المسلمين واليهود، وذلك بمنأى عن مؤسسات الدين الرسمي، ومن ذلك طريقة كتابة الأسماء الإلهية التي لم تذكر إلا في الكتابات السحرية «قال الخراساني رحمه الله من صام سبعة أيام وكتب هذه الأسماء في يوم السابع في رق غزال بماء ورد وزعفران ... ويذكر عليها ملائكة الثاقوفة وأعوانها والرياح والكواكب التي لها فإن الحاجة تقضى باذن الله تعالى»(منبع 6).

إن ما يؤكد زعمنا هذا ما تم اكتشافه من مخطوطات عربية تعد ترجمة لبعض كتب السحر اليهودي مثل سفر هارزيم ספר הרזים[26]، فضلاً عن تبادل استخدام حروف اللغة العربية والعبرية في كتابة نصوص السحر بواسطة كتبة مسلمين أو يهود[27]، مما يقوي فرضية اتجاه الكتبة المسلمين إلى الاستعانة بكتابات في السحر اليهودي، أو ربما التدرب على الممارسات السحرية على أيدي ممارسين ذوي خبرة من اليهود القريبين لهم.

والدراسة تعتني بكشف أحد مجالات التأثير اليهودي في كتاب منبع أصول الحكمة المنسوب للبوني، وهو تأصيل صيغ أسماء الإله الواردة في الكتاب والمستقاة من مصادر دينية يهودية مكتوبة بالعبرية، ونحن هنا لا ننشغل بالأعمال السحرية ذاتها، والتي تعد مجالًا بحثيًا مستقلًا، ولكن ما يشغلنا هو التعبيرات والصيغ المرتبطة بالأعمال السحرية، أي أننا معنيون بأدب السحر وبصياغات التعزيم الموجودة في النصوص السحرية، بل حددنا في هذه النصوص فقط أسماء الإله الواردة في الكتاب محل الدراسة بحثًا عن أصولها العبرية، دون أن يغيب عنا القدرات التنجيمية للحروف التي تتشكل منها هذه الأسماء بصيغها المختلفة، وهي قدرات تدرس في إطار «علم الحروف» كما يطيب للكتّابين العرب تسميته[28].

إن الحروف التي تتشكل منها صيغ أسماء الإله محملة بطاقات علم الجفر[29] فيقول صوفية بغداد «لا حرف لا يسبح الله»[30]، فالحروف الناطقة بالتسبيح هي حروف نورانية - شعشعانية كما يطيب للمنبع أن يطلق عليها - عند توظيفها في صيغ أسماء الإله في الكتابات السحرية عامة، فيقول المنبع «وأشرف ما في الموجودات الثمانية والعشرون حرفا التي نزلت بها الصحف وهي هجاء كل ما في الكون مفردها ومركبها وإذا تأملتم هذا السر الكامن في هذه الحروف الشريفة رأيتم أن جميع ما في الكون منها وفيها متقدس من أودع أسرار حكمته في باطن هذه الحروف»(منبع 8).

الخصائص الوظيفية للأسماء الإلهية العبرية

يحتوي كتاب منبع أصول الحكمة على مئات من أسماء الملائكة والأرواح ذات الأصول العبرية، وهي في أصلها العبري - أسماء أو أفعال أو حروف - قد لا يكون لها وظيفة سحرية في النص التناخي، إلا أن كاتب المنبع جعل لها وظائف سحرية باعتبارها أسماء لملائكة أو أرواح[31]، وقد بين شاكيد أن التوجه إلى الأسماء المختلفة للإله والملائكة يعد قبْلة الحياة للتعاويذ في اليهودية والإسلام، وهذه الأسماء تتحول لتصبح حاملة القوة المؤثرة التي يمكن استدعائها ليخضعها الكاتب لإرادته، حينها تتحول التعويذة إلى كنز من الأسماء[32]، وهو ما نجده واضحًا في كتاب

«منبع أصول الحكمة» محل الدراسة، فالأسماء الواردة فيه تكتسب قيمتها لمجرد ورودها في المصادر اليهودية، ونحن هنا حددنا الأسماء الواردة في كتاب «منبع أصول الحكمة» بناء على وجود كلمات مقابلة لها في التناخ أو مصادر عبرية أخرى، كذلك فنحن معنيون بوظائف هذه الأسماء وفق ورودها في «منبع أصول الحكمة»، دون أدنى اعتبار لما تؤديه من وظيفة سحرية في المصادر العبرية.

الاسم الإلهي «أهياشراهيا» – رؤية ايتمولوجية[33]

نعني بها المفهوم الحقيقي للاسم الإلهي «أهياشراهيا» الوارد في كتاب «منبع أصول الحكمة» مع تتبع صيغه باعتبارها صيغ أسماء إلهية سبق ورودها في العبرية، وذلك من خلال دراسة النطق الفعلي لهذه الصيغ، وفق ورودها في المصادر العبرية ووفق وظائفها في كتب سحر يهودية مكافئة، أي أننا معنيون بدراسة أصل وتطور هذه الكلمات باعتبارها كلمات عبرية قبل أن يوظفها الكاتب العربي في كتابه محل الدراسة.

أما الاسم الإلهي «أهياشراهيا» فقد ورد بهذه الصيغة 13 مرة (منبع 108 – 163 – 164 – 259 – 266 – 268 – 270 – 285 – 286 – 301 – 320 – 391)، وهي صيغة تناخية تمثل الاسم الذي أطلقه الرب على نفسه حينما كلم موسى «וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים אֶל מֹשֶׁה אֶהְיֶה אֲשֶׁר אֶהְיֶה וַיֹּאמֶר כֹּה תֹאמַר לִבְנֵי יִשְׂרָאֵל אֶהְיֶה שְׁלָחַנִי אֲלֵיכֶם / وقال الرب لموسى (أهيه أشر أهيه) وقال هكذا تقول لبني إسرائيل (أهيه) أرسلني إليكم»[34]، وهنا وضَّح الإله ذاته في اسم الكينونة «شم هفايا» «שם הויה» عدة مرات، ففي المرة الأولى فسر لموسى الاسم عند الوقوف على جبل سيناء حينما قال له أن اسم الكينونة يقوله الرب عن ذاته بضمير المتكلم «אהיה / اهييه» «سوف أكون»، أما تفسير «אֶהְיֶה אֲשֶׁר אֶהְיֶה / أهيه أشر أهييه» فمعناها هنا أكون دائمًا كما أكون – بلا تغيير ولا تبديل[35] ويرجع شاكيد القدرة السحرية لهذا الاسم إلى إيقاعه الصوتي الذي يعطيه قوة حيث ينتمي الاسم إلى عالم يكتنفه الغموض مما يجعله اسما مستخدما في أعمال السحر والتعزيم « משביע אני עליכם הרוחות השדות ועין רע ופגע רע וסמן רע וכל מיני פורעניות בשם אהיה אשר אהיה» «أقسمت عليكم أيتها الأرواح وأيتها العين الشريرة وأيتها الإصابة الشريرة وأيتها العلامة الشريرة ويا جميع أنواع الشدائد باسم أهياشراهيا»[36] ويفسر شاكيد دخول الاسم في نصوص السحر العربية قائلًا بأن التتابعات النصية للاسم «أهياشراهيا» في العبرية والآرامية يجعله جزء من العالم المعجمي المعرفي للديانة اليهودية، هكذا يصبح الاسم تصريفا هجائيا مغلقا يظهر في نصوص السحر العربية[37]، وقد ورد بصيغة «أهياههيا نماهيا» مرة واحدة (منبع 285)، وهي صيغة معدَّلة عن الصيغة الأولى أدخل فيها الكاتب كلمة «أينما» بديلًا عن اسم الموصول العبري «אשר - أشر» ليصبح تقدير الاسم على النحو التالي (אהיה היה أينما היה) «أهييه هايا أينما هايا» وبذا يكون الكاتب قد أجرى عليه عملية نحت لغوي من عنصر عبري وآخر عربي، وهو ما يشير إلى أن الكاتب كان على معرفة بالمكونات اللغوية للاسم في صيغته العبرية، وعلى ذلك استبدل اسم الموصول «אשר» «أشر» بما يقابله في العربية (أينما)، كما ورد بصيغة «أهيال» مرة واحدة (منبع 194) ويبدو أنها صيغة منحوتة من «אהיה אל - أهيه إيل»، وعندي أن هذا الاسم موازي للاسم الذي أطلقه الرب على نفسه حينما كلم موسى (أهيه) منتهيًا باللاحقة إيل/ إله، وهي صيغة تتردد في كتب السحر اليهودي فالاسم אוהיאל / أوهيئيل هو أحد أسماء الملائكة التي تخدم الفيلق الثالث ولها وظائف

محددة في سفر هارزيم «אלו המלאכים מודיעים ... בטהרה מה יהיה על הארץ בכל שנה ושנה אם לשבוע אם לרעב ,אם גשמים ירבו או אם ימעטו ואם תהיה בצורת ואם תהיה תבואה ואם יבא חסיל ואם תהיה תחרות בין המלכים ואם תבא חרב בין גדולי המלכות ואם יפול מות בבני אדם / هؤلاء الملائكة يخبرون ... بصدق ما سوف يجري على الأرض في كل عام بعد عام، إن كان شبعا وإن كان جوعا، إن كان المطر سوف يزيد أو سوف ينقص وإن كان سيحل انقطاع مطر أو سيكون هطول أمطار، وإن كان سيحل هجوم للجراد وإن كان سيحدث صراع بين ملوك وإن كانت ستحل حرب بين ممالك وإن كان سيقع موت بين الناس»[38] والنص شاهد على اكتساب الاسم «אוהיאל \ أوهيئيل» صفة «الاطلاع على الغيب»، وفي المنبع ترد نفس الصفة للاسم «أهوج» وهو اسم ملاك ورد في قسم طويل من خواصه «أن من داوم على تلاوة القسم بعد صلاة الصبح الفين وخمسمائة مرة بنية صادقة وقلب خاشع مدة أربعين يومًا أفاض الله عليه من غوامض الأسرار ما تقربه عينه ويرتاح له قلبه ورأى في منامه كل شيء يحدث في العالم» (منبع 99)، فالاسمان אוהיאל وأهوج بهما يتوسل الإنسان ليكتسب صفة «علم الغيب» وفي المنبع صيغة التوسل بأهوج هي «سألتك باسم أهوج» (منبع 95 - 191) وفي سفر هارزيم يتم التوسل بالاسم «אהגייה / أهجيه» وهو أحد ملائكة الفيلق السابع الذين يخدمون في السماء الأولى ووظيفته تفسير الأحلام «אלה הם שמות המלאכים העומדים על החלום להחכים ... בטהרה מה החלום ומה פתרונו / تلك هي أسماء الملائكة التي تقف على الحلم لكي تقضي ... باخلاص ما هو ذلك الحلم وما هو تفسيره»[39]، ويبدو أن كاتب المنبع استنسخ صيغًا أخرى من فعل الكينونة العبري «היה / هايا»، ومن مستنسخاته يتبين لنا وعيه التام بالاسم التابوي «יהוה / يهوه» الذي يلقي بظلاله على الأسماء «آه» (منبع 190 - 285 - 286 - 311)، «أواه» (منبع 99)، «بهه» (منبع 109)،«هوه» (منبع 191) «هياه» (منبع 286)، «ياه» (منبع 96 - 99 - 108 - 283 - 311 - 320)، «ياهٍ» (منبع 320)، «يَاهُوَ» (هكذا ورد بالتشكيل)(منبع 286)، «ياهو» (منبع 283- 286) «ياهوهو» (منبع 143)، «يايوه»(منبع 96 - 132 - 133- 147)، «يه» (منبع 3)، «ييه» (منبع 270)، «ييهيه» (منبع 270)، « يوه» (منبع 99 - 165 - 287)، «يوهٍ» (منبع287)، وبعض هذه الأسماء نجده في تعويذة عبرية نشرها شاكيد نصها «בהה יההה יהיה ביה ייו בשם המפורש בשם יהוה אלהי הצבאות / أقسم بهه يههه يهيه بيه يين أقسم بالاسم المقدس باسم يهوه إله الجنود »[40]، وهي صياغة قريبة مما أورده المنبع «أنا الله أنا الله ياه ياه ياه أنا الله أهيا شراهيا أدوناي أصباؤت آل شداي أنا الله الأحد أنا الله الصمد أنا الله مهدو شاليم»(المنبع 108) وجميع هذه الصيغ هي امتدادات متنوعة للصيغة «יָה / ياه» التي يصفها ايفين شوشان بأنها اختصار للاسم الكامل الخاص بالرب يهوه[41] «יה , קצור שמו המלא של אלהים (יהוה)» وهو الاسم الذي تستبدل القبالا مواضع حروفه لتجعل منه 12 صيغة توظفها في دائرة الأبراج المعروفة في كتاب «شجرة الحياة / עץ החיים» (يهوه - يههو - يوهه - هوهي - هويه - هييو - وهيه - وههي - ويهه - هيهو - هيوه - ههوي)[42] (יהוה -יההו -יוהה – הוהי –הויה – ההיו – והיה – וההי – ויהה – היהו – היוה ההוי)، ويكتسب الحرفان (الهاء والياء) تلك الأهمية لأن العالمين خلقا بهذين الحرفين « אומרים כי אות הא רמז לעולם הזה ואות יוד – לעולם הבא / يقولون أن حرف الهاء رمز لهذا العالم (الدنيا) - بينما حرف الياء رمز للعالم الآخر(الآخرة)»[43]، والاسم



(*)

יה يـــرد مصحوبًــا باللاحقة אל يـﮯ ســـفر هارزيم يـﮯ صورتـــين الأولى هـــي صيغـــة «יהאל / يهئيل» أحد أســـماء الملائكـــة التي تقوم بحفـــظ الحبيب من كل ســـوء «ואם בקשתה לפדות אוהבך ממשפט רע ומכל צרה , טהר עצמך מכל טומאה וממשכב אשה ג' ימים ועמד כנגד השמש בצאתה וזכור אלה השמות ... יהאל... / وإن أردت أن تفدي حبيبـــك من قضـــاء سيء ومن كل ضيق، فطهر نفســـك مـــن كل دنس ومن وطء النســـاء مـــدة ثلاثـــة أيـــام واســـتقبل الشـــمس عنـــد شـــروقها[44] واذكـــر تلـــك الأســـماء ... يهئيـــل...»[45]، والثانيـــة هـــي الصيغـــة יהאל الـــتي تبطـــل التفكـــير الســـيء عنـــك لـــدى حاكـــم أو رئيـــس «מעמדם להגעיש ולהרעיש את לב בני אדם ... אם בקשתה לבטל ממך עצת איש גדול או מחשבת שר הצבא או עצת יורדי מלחמה או כל עצה רעה ומחשבות רעות , צא כמלאת הירח יחיד וטהור ועטוף אסטולי חדשה ועמד תחת הירח ודבר שמות ... יהאל... / مهمتهـــا أن تُلهِب وأن تُرهِب قلـــب أي إنســـان ... فـــإن أردت أن تبطل رأي شـــخصية عظيمة فيـــك أو تفكـــير قائد عســـكري أو رأي قـــادة حـــرب أو أي رأي سيء أو أفـــكار ســـيئة عنـــك فاخرج عند اكتمـــال القمر بمفردك وأنت طاهـــر مغطى بشـــاهد قـــبر جديد وقف تحـــت القمر وتحـــدث بهـــذه الأســـماء ... يهوئيـــل...»[46]، وهـــذه الصيغـــة تحديـــدًا تؤدي وظيفة مططـــرون מטטרון يـﮯ أدب الهيـــكل، والـــذي أورده المنبـــع بوظائـــف متعددة بصيغـــة «ميططـــرون» (منبـــع 88 – 162 – 265 – 270)، وبصيغـــة «ميططروش» (منبـــع 110) وهو الملاك الأكـــثر قربًـــا إلى الإلـــه والذي يقـــرب إليه الخلائق وفق مشـــيئته[47] وهو الملاك Matatron الـــذي يقـــوم بالتدريس طـــوال اليوم المقـــدس ما عدا ثلاث ســـاعات يقوم فيهـــا الإله بهـــذا العمل (Dov Noy, Motif: V230.4)، كـــذلـــك هـــو الملاك الـــذي لا يمكـــن عزلـــه عـــن الشـــخيناه השכינה (الحضرة الإلهية) وخاصـــة عنـــد تصوير الإلـــه محاطًا بالملائكـــة[48] من جميـــع جوانبـــه يـﮯ أدب الهيكل «ומלאכים אשר עמו באים וסובבים כסא הכבוד, הם מצד אחד וחיות מצד אחר ושכינה על כסא הכבוד באמצע וחיה אחת עולה למעלה מן השרפים ויורדת על משכן הנער ששמו מטטרון[49] / والملائكـــة الـتي معـــه تحضر وتحيط بكـــرسي العـــرش وجميعهم من جانـــب واحـــد وحملـــة العـــرش مـــن الجانـــب الآخر والحضـــرة الإلهية على كـــرسي العـــرش يـﮯ منتصفه وأحـــد حملـــة العـــرش يصعد لأعلـــى من الســـروفيم (Seraphim) وهـــي ملائكـــة وظيفتهـــا تســـبيح وتمجيـــد الـــرب يـﮯ يوم الســـبت Dov Noy, Motif: V248)، ذوات ســـتة أجنحـــة كل جنـــاح بعـــرض الأرض (Dov Noy, Motif: V231.3)، مـــن هـــذه الأجنحـــة جناحان أُنتزعـــت منها بعد خـــراب الهيكل (Dov Noy, Motif: V236) ولها أقدام تشـــبه أقدام العجـــول (Dov Noy, Motif: V231.5) – أحد هذه الســـروفيم – (يطلـــق عليه النص اســـم «حايا» وهي

ملائكة وظيفتها حمل عرش الإله (Dov Noy, Motif: V230.4) وهو ملاك له أنفاس ساخنة جدًا ومحرقة بمقدورها حرق الآخرين (Dov Noy, Motif:V231.3) - ينزل على مقر الفتى الذي يدعى مططرون«، وعلى ذلك تكون وظيفة مططرون القريب هنا من الحضرة الإلهية[50] هي ذات الوظيفة التي يؤديها اسرافيل الذي يحمل العرش فوق كاهله في التفاسير الإسلامية[51] وجميع الصيغ هي ظلال لاسم الإله يهوه الذي ربما كان تابوية الجهر به أحد أسباب تعدد صيغ أقسامه الثلاثة «יה - הו - וה /يه - هو - وه» التي تشير إلى حضور الذات الإلهية متى كان - كائن - سيكون الزمان، وحيث كان - كائن - سيكون المكان، وهو ما يتضح جليًا من المقارنة بين صيغ الأسماء السابقة وصيغ أقسام الاسم يهوه، وهو الاسم الذي يطلق عليه المتصوفة المسلمون «الاسم الأعظم» يعرفه القاشاني «هو الاسم الجامع لجميع الأسماء، وقيل هو الله لأنه اسم الذات الموصوفة بجميع الصفات، أي المسماة بجميع الأسماء، ولذلك يطلقون على الحضرة الإلهية من حيث هي هي على حضرة الذات من جميع الأسماء»[52].

حصر صيغ الأسماء الإلهية ذات الأصول اليهودية

نحاول هنا حصر صيغ الأسماء الإلهية ذات الأصول اليهودية التي وردت في كتاب «منبع أصول الحكمة« محل الدراسة، لتسكينها في مواضعها الملائمة لها في التصنيفات العالمية باعتبارها موتيفات أو مشتقات الموتيفات وتحديدًا موتيفم[53] الذي يعد ترديدات الموتيف الواحد وصيغه المتعددة، كما وردت في تصنيفات التراث العربية والعبرية على حد سواء[54]:

Terms of Motif or Sub-motif or Moti-feme numbers	Motif – Sub - motif - Motifeme
A102.0.1#,	God's names(99 at-trbutes).(cf.V90#).[shamy]
A102.0.2#,	صيغ أسماء الإله
من אהיה (ورد אוהיאל) (הרזים :א 851-)	صيغة آه« (منبع109 – 154 – 190 – 285 – 286 – 311) #
من אהיה אל (ورد אוהיאל) (הרזים :א 85-)	صيغة أهيال (منبع 194 – 319)
من אל (صيغة استخدمتها المصادر العبرية للإشارة إلى الإله بشكل عام)	صيغة آل (منبع 191 – 192 – 286 – 311)
من שמך (ورد אשמי)(הרזים :א 21)	صيغة أشمخ (منبع 92 – 95 – 129 – 130 – 132 – 192 – 271)
من שמך	صيغة أشموخ(منبع 193)
من אברך (ورد אברכיאל) (הרזים :ו - 21)	صيغة أباريخ (منبع 96 – 99 – 151)
من אברכו	صيغة أبارخوا (منبع 96)
من אסלח	صيغة (اسلح منبع 301)
من אהיה אשר אהיה	صيغة أهياشراهيا (منبع 108 – 163 – 164 – 194 – 259 – 266 – 268 – 270 - 285 – 286 – 301 – 319 – 320)



مع ديوان "يا هوه!.. الوراد!"

لعلي محمد لقمان باللهجة العدنية العامية

د. شهاب غانم – كاتب من الإمارات

علي محمد علي إبراهيم لقمان ﵀ شاعر يمني من عدن كان ملء السمع والبصر في المشهد الثقافي والمشهد السياسي والمشهد الصحفي في عدن بل ربما اليمن بشكل عام خصوصا في الفترة بين الحرب العالمية الثانية واستقلال عدن من بريطانيا في نوفمبر 1967 . فقد كان واحدا من أهم شعراء العربية الفصحى ومن أبرز صحفيي وسياسيي عدن في تلك الفترة . ولكننا في هذا المقال سنتحدث بشكل خاص عن شعره بلهجة عدن المحلية .

وإذا كان بعض شعراء عدن المعروفين أمثال محمد عبده غانم ولطفي جعفر أمان رحمهما الله قد كتبوا باللهجة العدنية بجانب كتاباتهم بالفصحى فقد كان ذلك في مجال كلمات الأغاني فقط بينما كتب علي لقمان باللهجة العدنية بجانب كلمات الأغاني قصائده المعروفة بالوراديات والتي كانت تعالج قضايا اجتماعية وسياسية وتنشر في الصحافة كما نشر مجموعة منها في ديوان بعنوان «ياهوه!.. الوراد!». والوراديات هي ما سنتناول في هذا المقال.

ولد علي محمد لقمان في مدينة عدن عام 1918 وتوفي في أمريكا يوم 24 ديسمبر 1979 ونقل جثمانه الى صنعاء حيث دفن في مقبرة خزيمة في صنعاء في يناير 1980. وينتمي إلى أسرة مثقفة يعود نسبها إلى قبيلة همدان، فجده علي ابراهيم لقمان كان موظفا إداريا كبيرا في الحكم البريطاني لمستعمرة عدن وكان يجيد اللغتين العربية والإنجليزية وكان يحمل لقب خان بهادر. أما والد علي لقمان فهو المحامي محمد علي لقمان (1898-1966) رحمه الله فيعد من أهم رجال النهضة في جنوب الجزيرة العربية وقد كان على اتصال برجال النهضة في عصره أمثال الأمير شكيب أرسلان الذي قدم لكتابه «بماذا تقدم الغربيون» الذي نشر في أوائل الثلاثينيات من القرن الماضي، وعبدالعزيز الثعالبي الذي شجعه لإنشاء نوادي الإصلاح في عدن، وعلي أحمد باكثير الذي أهداه أحد دواوينه، والمهاتما غاندي الذي شجعه على دراسة المحاماة وبالفعل درسها بجامعة بمباي وكان أول عدني يتخرج في القانون كما شجعه على إنشاء صحيفة وبالفعل أنشأ أول صحيفة عربية مستقلة في عدن في أول يناير 1940 وكانت سياسية ثقافية واسمها «فتاة الجزيرة» وكان من أهم أهدافها المطالبة بالحكم الذاتي وقد استفاد لقمان من ظروف الحرب العالمية الثانية ليحصل على موافقة السلطات البريطانية التي كانت قبل ذلك رفضت الترخيص بإنشاء الصحيفة. وفي عام 1953 أنشأ والده محمد علي لقمان صحيفة باللغة الإنجليزية أيضا بعنوان «إيدن كرونكل» كما نشر أول رواية في اليمن وبعد ذلك عددا من الكتب السياسية والأدبية وأيضا كان أول من سجل مذكراته الشخصية باللغتين في اليمن.

نبذة عن الشاعر علي محمد لقمان

علي لقمان كان أكبر أولاد محمد علي لقمان وقد أكمل تعليمه في مدارس عدن حيث كان أحد أساتذته في المرحلة الثانوية الشاعر محمد عبده غانم زوج أخته وقد أهدى علي لقمان غانما إحدى مسرحياته بعنوان «العدل المفقود» وعددا من القصائد منها قصيدة طويله عندما عيّن غانم مديرا للمعارف بعدن منها:

أبا قيس، «أبا ليلى القوافي»
أجرنا فالفواجع في زحام
بكيت بشعرك الأحباب هجراً
ولاقيت الأحبة في غرام
وذقت الشهد في أبيات شعر
وكم عسل شهي في كلام
وقفتُ كما وقفت قبيل عصر
كأن لم يمض عام إثر عام
أهنىء أمتي بمقام حر
أبيّ في المراقي والمرامي
وللألقاب في الأيام معنى
بأنك فوق ذي حسد مسامي
ولولا العبقرية في قليل
لضاع الكون في كثب الرغام
ذكرت صباي والدنيا نضال
وبين يديك في الدنيا زمامي

حصل علي لقمان في نهاية المرحلة الثانوية على شهادة كامبردج ثم واصل الدراسة في جامعة اليجره الاسلامية في الهند ثم في الجامعة الامريكية في القاهرة حيث حصل عام 1947 على بكالوريوس آداب (قسم الصحافة) بدرجة الشرف وتدرب على يدي مصطفى أمين وعلي أمين. وجميع إخوان علي لقمان الذكور من الخريجين الجامعيين وهم الأستاذ عبد الرحيم والأستاذ إبراهيم والصحفي حامد (وهؤلاء الثلاثة رحمهم الله زاملوه في الدراسة في القاهرة) والمهندس فضل والصحفي فاروق والمهندس شوقي رحمه الله ود. حافظ رحمه الله والمهندس ماهر. وكذلك أباؤه الذكور د. وجدان رحمه الله والجيولجي محمد جبر والمهندس عماد.

عمل بعد تخرجه مديرا لتحرير صحيفة والده «فتاة الجزيرة» في عدن حتى تحولها الى صحيفة يومية واستقال من ادارتها في يوليو 1962. وكان قد أصدر صحيفته الاسبوعية «القلم العدني» عام 1953 واستمر يرأس تحريرها إلى أن أنشأ داره المستقلة في 1963 فحولها الى صحيفة يومية باسم «الاخبار» التي ظلت تصدر عن «دار الأخبار» في عدن حتى يونيو 1967 قبيل استقلال عدن وقد أوقفها بسبب أعمال العنف الإرهابية ضد الصحفيين المستقلين من قبل بعض الجبهات المتناحرة.

نشر 8 دواوين شعرية و5 مسرحيات شعرية وديواناً واحداً بلهجة عدن العامية عنوانه «يا هوه.. ألوراد» ورسالة سياسية عن الحكم الذاتي، وله عدد من الدواوين والمسرحيات المخطوطة. كما نشر كتيباً باللغة الانكليزية بعنوان «فتاة الجزيرة» وكتيباً يحوي ترجمات من الشعر الرومانسي الانجليزي نشره مكتب النشر البريطاني بعدن أثناء سنوات الحرب. كما نشر ابنه الاكبر الدكتور وجدان في أمريكا كتاباً باللغة الانجليزية بعنوان «قصائد من أرض سبأ»



الشاعر علي محمد لقمان

يحوي ترجمات للشاعر لبعض قصائده.

وقد لعب دوراً رئيسياً في السياسة في عدن في الخمسينيات وأوائل الستينيات من القرن الماضي وكان الأمين العام للجمعية العدنية وخاض الانتخابات وفاز فيها، وكان في قيادة المعارضة في المجلس التشريعي والنيابي. وفي فترة قبل منصب وزير لبضعة أشهر لكنه سرعان ما عاد الى المعارضة.

كان توجه علي لقمان في ديوانه الأول «الوتر المغمور» الذي نشره عام 1944 رومانسيا تماما كصديقه وأستاذه محمد عبده غانم في ديوانه الأول «على الشاطئ المسحور» وكان الاثنان يطلعان بعضهما البعض على مسودات قصائدهما وينشرانها في صحيفة فتاة الجزيرة في أربعينيات القرن الماضي. وكان غانم قد تأثر بالموجة الرومانسية أثناء دراسته في الجامعة الأمريكية ببيروت بين 1932 و1936 كما تأثر علي لقمان بتلك الموجة أثناء دراسته في الجامعة الأمريكية بالقاهرة التي

تخرج فيها عام 1947 كما تأثر بأستاذه غانم. ولكن خفت النزعة الرومانسية تدريجيا في شعر الاثنين في دواوينهما اللاحقة وبقيت تلك النزعة لدى لطفي جعفر أمان الذي توفي في الأربعينيات من عمره.

ويستغرب المرء أن ينشر الشاعر والأديب اليمني الكبير عبد الله البردوني رحمه الله كتابه رحلة في الشعر اليمني ويستعرض شعراء اليمن البارزين وبعض غير البارزين الذين ظهروا في مختلف مناطق اليمن ثم لا يشير الى علي لقمان. ولا شك لدي أن ذلك كان جهلاً به وليس تجاهلاً له مجاراة للحكم الشمولي في عدن الذي كان يحاول طمس الشخصيات الوطنية من الذاكرة، فالبردوني كان رجلا شجاعا وموضوعيا. وهذا الجهل في زمن التشطير عند أدباء الشمال بأدباء الجنوب يزداد اتضاحاً عندما نقرأ في كتاب «شعراء العامية في اليمن» وهو أطروحة دكتوراه للأديب والناقد المعروف د. عبد العزيز المقالح في صفحة 412 «كما لم أتمكن من العثور على ديواني (يا هوه) و (الولاد) للشاعر علي محمد لقمان وكلها دواوين منظومة بالعامية». والحقيقة أن علي لقمان كان قد نشر ديواناً واحداً فقط بالعامية وعنوانه (يا هوه!.. الوراد!)، والوراد – وليس الولاد. وبما أن كتابه كان عن الشعر العامي في اليمن فيتوقع المرء أن يحاول الباحث الحصول على ذلك الديوان اليتيم من شعر العامية في عدن ليكتمل بحثه. والحقيقة أن د.عبد العزيز المقالح قد نشر فيما بعد أكثر من دراسة قيِّمة عن علي لقمان شاعراً وناقداً ثم جعل تلك الدراسات فصولاً في بعض كتبه وإن كانت تلك الدراسات عن شعر لقمان بالفصحى.

كان علي لقمان يكن إعجابا لشعر أحمد شوقي وأيضا للمتنبي وتظهر آثار هذا الإعجاب الكبير في بعض أبيات شعره. ولكن علي لقمان أثناء فترة دراسته في القاهرة تأثر أيضا كما يبدو بشاعر العامية بيرم التونسي وهذا التأثر يبدو في ديوان «يا هوه .. الوراد!» الذي نشره لقمان بلهجة عدن العامية عام 1958 بمقدمة من والده المحامي الصحفي علي محمد لقمان وكان علي لقمان قد نشر قصائد ذلك الديوان في صحيفة والده «فتاة الجزيرة» وصحيفته هو «القلم العدني». وكان قد أعد الجزء الثاني من «ياهوه! .. الوراد!» للنشر ولكن ظروف عدن السياسية وهجرة علي لقمان عام 1971 إلى تعز في الجمهورية العربية اليمنية ثم وفاته عام 1979 بعد معاناة طويلة مع مرض السل ثم السرطان لم تمكنه من نشر عدد من مخطوطاته. وقد صدرت مجموعة أعماله المنشورة سابقا في مجلدين عام 2006. احتوى المجلد الأول وهو الأضخم بين الاثنين على كل دواوين لقمان المنشورة وهي: الوتر المغمور، أشجان في الليل، على رمال صيرة، يا هوه .. الوراد (بالعامية)، أنات شعب، هدير القافلة، ليالي غريب، الدروب السبعة، عنب من اليمن، وشعر من أرض سبأ (بالإنجليزية) ويحوي ترجمات بعض قصائد لقمان ترجمها بنفسه ونشرها بعد وفاته إبنه الطبيب الأخصائي الراحل وجدان لقمان رحمه الله في كتاب في أمريكا، وأخيرا يحوي المجلد ديوان «ياليل في عصيفرة» الذي قدمت أنا مسودته إلى جامع الكتاب د.أحمد الهمداني الذي قام بالمشروع بطلب من المهندس ماهر لقمان أصغر إخوان الشاعر. وكنت قد أعطيت قبل ذلك الجزئين من «ياهوه! .. الورّاد!» للأديب السعودي أحمد المهندس رحمه الله لنشرهما معا في مجلد واحد ولكن وافته المنية قبل أن يتمكن من ذلك. أما المجلد الثاني من أعمال لقمان الذي أعده د.أحمد الهمداني فقد حوى خمس مسرحيات للقمان سبق نشرها وهي: بجماليون، الظل المنشود، العدل المفقود، قيس ليلى، وسمراء العرب.



ديوان «ياهوه! .. الوراد!»

نُشر الجزء الأول عام 1958 بمقدمة لوالده منها: كانت قصائد الوراد وأغانيه في بابه الخاص (ياهوه!..الوراد!) تلاقي إقبالا من جميع قراء صحيفة فتاة الجزيرة على اختلاف طبقاتهم وتباين ميولهم الأدبية والسياسية على السواء. وكانت (فتاة الجزيرة) تعتقد دائما أن هذه القصائد والأغاني تصور المجتمع في عدن في فترة تعتبر نقطة تحول في تاريخ البلاد، فهي لا تمتاز بالكلمات والعبارات والصور الشعرية التي يكاد يلمسها كل قارئ نشأ وترعرع في عدن.. ولكنها إلى ذلك تمتاز بمعان فيها تعبير عما اختلج في عواطف المجتمع في مناسبات مختلفة. وهي أيضا معان، بعضها خبيث، ولكن صورها الشعرية تبعث على الضحك، والضحك أحيانا تعبير عن ألم شديد وشكوى مريرة.

عبارة «ياهوه!» تستعمل في عدن للنداء أو التنبيه، كما كانت أيضا شائعة الاستعمال في مناداة الرجل لزوجته خصوصا في حضور أجانب لأنه يتحرج من ذكر اسمها، ولم يكن استعمال الكنية للرجل أو المرأة شائعا في عدن في زمن الشاعر. و«الورّاد» هو الشخص الذي يجلب الماء الى المنازل في قربة جلدية أو في برميل على عربة يجرها جمل أو حمار وذلك قبل دخول شبكة المياه إلى منازل عدن في أوائل الثلاثينيات من القرن الماضي وكان ذلك في طفولة الشاعر وكانت عدن من أوائل المدن في الجزيرة العربية إن لم تكن الأولى التي تحظى بمثل تلك الخدمة الحديثة.

كان الوراد ينادي عند مدخل المنزل في مدينة (أو حي) «كريتر» حيث نشأ الشاعر أو مدينة (أو حي) «التواهي» حيث يقع ميناء عدن، ثم مدن أو أحياء عدن الأخرى كالمعلا وخور مَكْسَر والشيخ عثمان والبريقة، بنداء «ياهوه!..الوراد!» لتنبيه أهل المنزل لشراء الماء الذي كان في العادة يحفظ في إناء فخاري يدعى محليا «الجحلة» أي الزير أو الدن قبل انتشار الآنية البلاستيكية.

كان علي لقمان باستعماله هذا العنوان لقصائده الوراديات في الصحافة ثم في الديوان يحاول أن يخلق ألفة بينه وبين سكان عدن الأصليين من العرب بعد أن كثرت هجرة الهنود والصومال وغيرهم إليها في ظل قوانين الهجرة التي سنها الاستعمار البريطاني مما غير التركيبة السكانية لأن هؤلاء المهاجرين إلى عدن كان يحق لهم الحصول على جنسية البلد بشيء من السهولة لأن القاسم المشترك بينهم جميعا كان خضوع بلدانهم الأصلية للحكم البريطاني. وكان هؤلاء المهاجرون عموما أكثر تقبلا للحكم البريطاني في عدن من سكانها العرب الأصليين الذين كانوا قد بدأوا بالمطالبة بالحكم الذاتي ومنهم علي لقمان نفسه الذي كان ناشطا في السياسة والصحافة.

ولو نظرنا فقط إلى الموضوعات التي كان يتناولها لقمان في ورادياته لعرفنا هذا الاهتمام بالسياسة والقضايا الاجتماعية ومنها: قضايا التقسيم السياسي لمناطق عدن، والمجلس التشريعي، والانتخابات، والأراضي والبقاع، والبلدية، ودوائر الأشغال والكهرباء والماء والتلفون ومصافي بترول شركة بي بي في مدينة البريقة، وقضايا الفساد عموما. والواقع أنه كان فسادا محدودا إذا ما قورن بالفساد الذي أغرق اليمن في أوحاله وغرقت عدن ضمنها بعد أن صارت جزءا من اليمن وتعرضت لموجات من الظلم والقهر أولا على يد الجبهة القومية والحكم الشمولي الرهيب بعد الاستقلال ثم تحت حكم الفساد بعد الوحدة وحاليا في ظل التدمير وانقطاع الكهرباء والخدمات وتفشي الفساد والظلم والعنف والإرهاب في ظل الصراع الحالي على السلطة. ولو عاش لقمان حتى هذه الأيام لربما سخر من نفسه على كتابة الوراديات ولتمنى عودة الفساد المحدود وما كان يسميه المفكر اليمني العدني الراحل الدكتور المحامي عصام محمد غانم «بالظلم العاقل» الذي عرفته عدن في تلك الفترة. وعلي لقمان بالفعل بعد أن أضطر إلى مغادرة عدن عام **1971** هربا من الحكم الشمولي الكئيب والغاشم كتب عدة قصائد يمجد عدن ويصفها قبل مجيء ذلك الحكم الرهيب بـ«المدينة الفاضلة».

يقول لقمان في المقطوعة الأولى من القصيدة الأولى في الجزء الأول من «ياهوه!..الوراد!» وهي بعنوان «البقاع»:

رحت الحراج شفت لك في كلْ مكان بقعة

بقعةْ ميادينْ وبقعةْ تستوي رقعة

سمعت سعر الحراج حسيتْ كما الزلعة

تاجرْ يماري بهتٍّ يقرْعِهْا قرعة

وأنا أهبْ للبقعْ في كل يومْ مرعة

جالسْ مبَهوِرْ وفيبي في الحراجْ فجعة

والحراج هو البيع بالمزاد والزلعة هي اللسعة. ويماري في العربية تعني يجادل وفي لهجة عدن الشيء يماري يعني يلتمع كالمرآة. أما الهتّ فهو بِلية زجاجية يلعب بها الأطفال في لعبة البِلْيات أو أو مايسمى بعدن بـ«الفتاتير» وتستعمل ليضرب بها اللاعب بِليات الأطفال الآخرين. ولعل هَتّ تحريف للكلمة الإنجليزية هِت Hit أي يضرب. ومَرْعَة تعني إصابة بالعين ومبهور تعني مبحلق وفيبي مكونة من في وبي وتعني بي والفجعة أي الإصابة بالخوف أو الصدمة.

ويقول في المقطع الثاني:

واحد يقول ألف والثاني يقول ألفين

من فين أجيب نصْ شلن من فين أجيب من فين

ما فيش معي بيتْ كيف أقدر أجيب بيتين

بيل التَرِكْ والقصبْ يقصمْ فؤادي اثنين

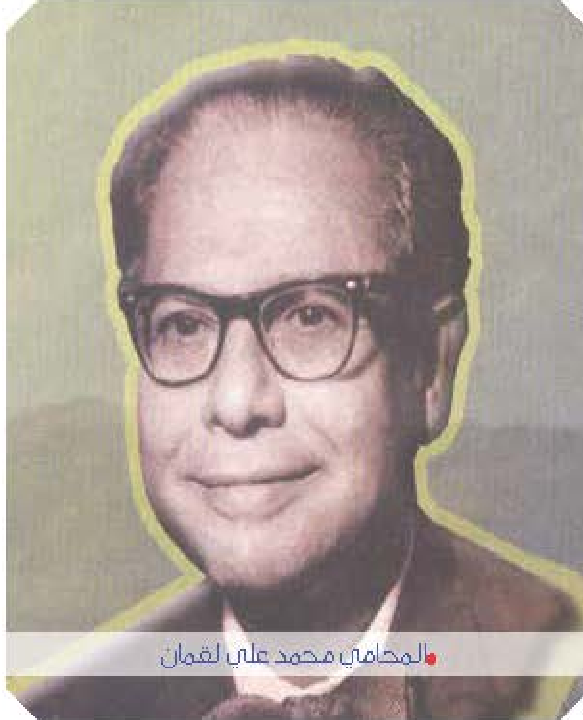
رحت الحراج شفت عيني تقتلب عينين

وشفت ناس يلعبوا فينا «يابين يابين»

ونص تعني نصف وفين تعني أين، وفيش تعني في أي شيء وهذه الكلمات كما في عامية مصر أيضا. أما بيل فهي من الكلمة الإنجليزية Bill التي تعني فاتورة والتِرك هو الكهرباء وهي مأخوذة من الكلمة الإنجليزية إلكترك Electric والقصب يعني الماء لأنه يجري في أنابيب تشبه عيدان القصب. ويبدو أن علي لقمان الخريج الجامعي مدير تحرير فتاة الجزيرة وعضو المجلس التشريعي لم يكن يملك ما يكفي لشراء قطعة أرض لبناء منزله فبنى منزله في جزء من ساحة منزل والده الكبيرة. وعندما تمكن فيما بعد من شراء قطعة أرض وبنى فيها مبنى متواضعا لمطبعة صحيفته «الأخبار» واستورد لها آلة طباعة كان ذلك من سوء حظه قبيل الاستقلال عام 1967 بقليل فقبل أن يستعملها استولى عليها مع الدار والأرض الحكم الشمولي. ثم صارت الوحدة اليمنية عام 1990 بعد سقوط جدار برلين التي سرعان ما تبعتها حرب 4 199 ضد محاولة الانفصال واستولى على أرض تلك المطبعة بما عليها واحد من كبار المشائخ وتجار الحروب ورفض إعادتها لورثة صاحبها الأصلي فقد برر ذلك كما قيل بأنه «سارق يسرق سارق». وهو يذكرنا بالقرصان البريطاني الشهير مورجان الذي بنى ثروة طائلة في القرن السابع عشر معظمها من نهب مراكب قراصنة آخرين وأسس بعد ذلك شركات مازالت مزدهرة في بريطانيا إلى اليوم باسمه. ومن المضحك أن الشخص الذي اغتصب أرض المطبعة بنى على جزء منها مسجداً يتقرب به إلى الله على أرض مغتصبة!

وفي قصيدة «طلع طلع» يقول الشاعر في المقطوعة الأولى:

طَلَعْ طلع　　جني اصطرع
بيري يبس　　دلوي انقطع


المحامي محمد علي لقمان

حبلي ابتزق　　حقوي انتصع
ريقي نشف　　ما حد سمع

فالبيت الأول مطلع أغنية شعبية معروفة ثم يشكو الوراد في الأبيات ذهاب زمن الحاجة إليه فبئره جفت وحبله أبتزق أي انقطع وحقوه أي خصره انتصع (ويقال بلهجة عدن عادة افتصع) أي التوى ولم يعد مستويا.

وفي مقطع آخر من القصيدة يتحسر الوراد على زمن إيصال الماء بالقرب فيقول:

قالوا لنا　　جبنا القصب
والبيل أجا　　ما حد حسب
واتبندت　　بعد التعب
وانا فدى　　عهد القرب
دنيا ضبل　　كركر جمل

تبندت أي أغلقت، والضبل هو تحمل المسؤولية وعبارة كركر جمل هي مثل عدني يعبر عن



الجهد من غير طائل، كما يفشل الإنسان في محاولة إضحاك الجمل بدغدغة بطنه بأصبعه.

وفي قصيدة «المجلس التشريعي» يقول لقمان في المقطع الرابع مخاطبا النواب:

أنتو عيال الوطن؟ ولا عيال الجن؟
إن كان عيال الوطن شوفا الوطن يعجن
قولو لهم «نو» فما نشتيش «يس يس من»
واللي يحب الوطن يعرف يقول «لكن»

والشاعر هنا يحرض الأعضاء المنتخبين في مجلس نصفه من المعينين ونصفه من المنتخبين على أن يطالبوا بحقوق أبناء الوطن، وأن يتجرؤا ليقولوا للحاكم البريطاني «نو» أي لا No و«لكن». والوطن ما يشتيش أي لا يشتهي من يقول فقط «يس» أي نعم Yes ويجاري ضغوط المستعمر.

وفي المقطع الأخير من القصيدة يحذر عضو المجلس التشريعي في التهاون بالدفاع عن حقوق المواطن فيقول:

يا ضارب «السوت والنكتاي» في الكرسي
شوف خلي بالك ففي الكرسي أنا نفسي
معي أنا الصوت أغلى المال مش هلسي
باجي بِهُوري وباجلس به أنا نفسي

وضارب السوت والنكتاي أي لابس البدلة Suit وربطة العنق Necktie وهي إشارة إلى اللباس الغربي الذي كان يلبسه معظم أعضاء المجلس التشريعي. ويحذر الأعضاء من التقاعس فيقول باجي أي سآتي بهوري أي بزورق (من زوارق الصيادين العدنيين) وسوف أنافسك على الكرسي.

ديوان «ياهوه! .. الوراد!» الجزء الثاني

هذا الجزء ما زال مخطوطا لم تنشر في كتاب وإن كانت القصائد قد نشرت في صحيفة محمد

علي لقمان «فتاة الجزيرة» أوصحف علي لقمان نفسه «القلم العدني» و«الأخبار». وفي هذا الجزء نجد معظم القصائد تتناول قضايا السياسة مثل قصائده: «قصة للناخبين» و«الأحزاب السياسية» و«سوء الانتخاب» و«المجلس التشريعي»، أو قضايا نقد للدوائر الحكومية مثل «ترخيصات سياقة السيارات»، «إلى المسؤولين»، «لحم الدجاج»، «الكهرباء»، «يا بلدية عدن»، «غلاء الفواكه» و«القرنقاح» (وهو مرض وبائي) كما يتحدث في كثيرمن قصائده كما في الجزء الأول عن الأكلات الشعبية كالخميرواللحوح والخبز الطاوة والمطبق والمقرمش في معرض حديثه عن الغلاء والفقر. وهناك مواضيع شعبية أخرى.

يقول في قصيدة «سوء الانتخاب» التي كتب تحت عنوانها: بمناسبة رشوة الناخبين:

شوفوا انتخاب الرجال
مش جاه وصاحب مال
كم من عقارب بجاه
كم من غني محتال
ما هيش عونطه ولا
هي كومنه تحتال
شوفوا المجالس تشا
يا ناس رجال ورجال
عشرين شلن با تروح
با تندموا بعدين
اللي يهب لك يشلك
عبد بالسِنتين
تجي تقول له أشا
يضحك عليك يومين
تبكي تقول «آح» يقول
«لك ليش مش» آحين

والعونطة هي شبيهة بالأونطة في العامية المصرية التي تعني الاحتيال وهي من أصل يوناني. والكومنة هي الاستعراض والتباهي. ويبدو أن المرشحين كانوا يشترون أصوات الناخبين بثمن زهيد يرمز إليه الشاعر بعشرين من الشلنات بل يشير إلى أن المرشح يستعبد من يشتري صوته بسنتين والسنت جزء من مئة من الشلن (وهو أيضا جزء من المئة من الدولار). وتشا تعني تشاء.

وفي قصيدة «زنبيل الصيد» ينسج على منوال أغنية مصرية لكارم محمود عنوانها «منديلي الحلو.. يا منديلو» كانت منتشرة في زمن نشر القصيدة التي يقول في بدايتها:

زنبيل الصيد وازنبيله	من شدة جوعي باغني له
يا سيد الزنابيل	فوق عودي طويل
على كتف نحيل	وانا أمشي وأميل
والناس ألحان	يا سلام سلم
والصيد ألوان	يا سلام سلم
من شدة جوعي بأجري له	زنبيل الصيد يا زنبيله

والزنبيل جراب أو وعاء يحمل فيه، وفي عدن يصنع عادة من أوراق سعف النخل. وفي زمننا هذا يبدو أن الحوثيين في شمال اليمن يسمون أتباعهم من الهاشمين والسادة بـ«القناديل» بينما يسمون الآخرين من أتباعهم بـ«الزنابيل» لامتهان بعضهم حمل الزنابيل في الأسواق لمن يدفع لهم بسبب الفقر والحاجة، وقد دفع بآلاف منهم وقود حرب. وكثيرمن هؤلاء رأينا جثثهم تترك ملقاة حتى تتعفن لعدم الاهتمام الكبيرمن قادتها باستردادها على عكس جثث «القناديل».

وفي قصيدة «يا بلدية عدن» يتحدث عن حملة لتطهير البلاد من الذباب والبعوض وبالفعل

تمكنت عدن في أوائل الستينيات من القرن الماضي من القضاء على البعوض تماما وكان المرء ينام دون الحاجة إلى شبكة تحميه أو رش مواد لطرد البعوض الى أن جاءت ظروف الثورة وبدء انتشار البعوض يعود قبيل الاستقلال. أما الآن فحدث ولاحرج.

يااللي ضمارك دباب
والا الضمار نامس
شوف الدباب دا ضمار
اللي يكون يابس
ما عاد يجينا الرقاد
وان جا يجي تاعس
هدا دبابي يحنحن
ماينام جالس
ودي شطيطة تقبصنا وانا لابس

الى أن يقول:

بابكي عليك ياعدن كم
من عجايب فيك
كتن يطيروا ونامس
طارسع الديك
واللي يشوف الدباب فيبك
هنا يبكيك
هل انت بخار تمر
والقوصرة تحليك
يا بوي أنا ياعدن
من كل ما يبليك

والضمار هنا السهم أو النصيب والنامس هو البعوض (وسكان عدن لا يستعملون كلمة بعوض بل كلمة نامس أو ناموس). والدباب هي الذباب ولكن في لهجة عدن الذال عادة ينطق دالا. تاعس أي بصعوبة ويحنحن أي له جنين أو طنين. والكتن نوع من الحشرات صغيرة الحجم تقرص وتمتص الدم. وسَع أي بوسع أو بحجم. والبخار هو المخزن أو المستودع التابع عادة للدكان. والقوصرة كيس مصنوع من أوراق سعف النخل أو القصب يحفظ فيه التمر.

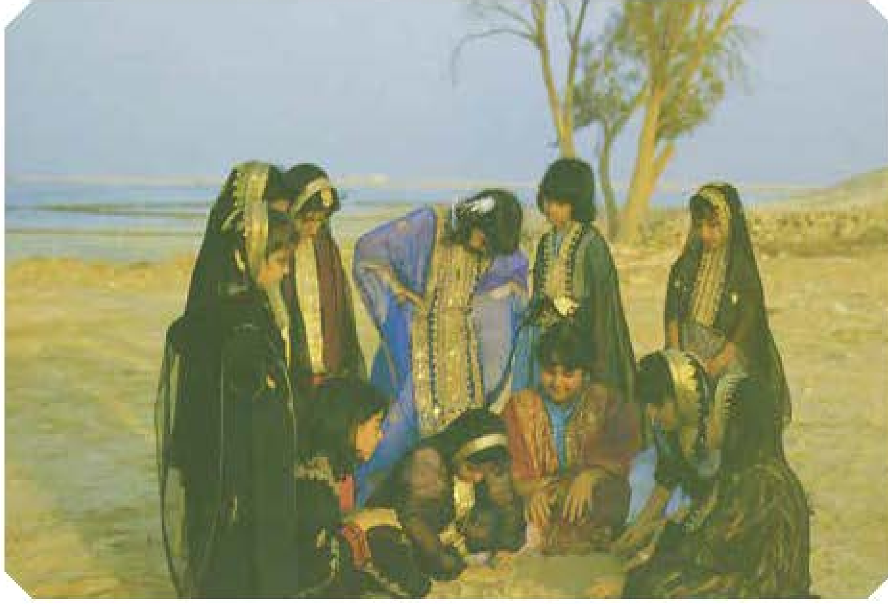
وأخيرا هل يمكن أن تتخيل كم كان ابن عدن العاشق لعدن الشاعر علي محمد لقمان سيبكي لو عاش ليرى ما حل بها من عجائب مأساوية بحق، عادت بها من محل الصدارة في الجزيرة العربية إلى ما آلت إليه من التردي؟ رَحِمَهُ الله علي لقمان وأعاد لعدن واليمن الأمن والاستقرار.

المراجع

- ❊ علي محمد لقمان (1958)، ياهوه!. الوراد!، مطبعة فتاة الجزيرة، عدن.
- ❊ علي محمد لقمان، ياهوه!. الوراد!، الجزء الثاني، مخطوطة.
- ❊ عبدالله البردوني (1972)، رحلة في الشعر اليمني قديمه وحديثه، دار العودة، بيروت.
- ❊ د. عبد العزيز المقالح (1978)، شعراء العامية في اليمن، دار العودة بيروت.
- ❊ د. شهاب غانم (2002)، علي محمد لقمان نزيل عصيفرة ومختارات من شعره، مطابع إكسبرس، دبي .
- ❊ د. أحمد علي الهمداني (2006)، الشاعر علي محمد لقمان: الأعمال الشعرية والمسرحية الكاملة- الجزء الأول

الصور

- ❊ الصور من الكاتب



الحوارية النصية في
أغاني الأطفال الشعبية

د. عبدالقادر المرزوقي - كاتب من البحرين

لا بد قبل الحديث عن أغاني الأطفال الشعبية من معرفة النمو النفسي والبيئي عند الأطفال، ومن ثم تحديد مفهوم صفة الشعبية التي وصفنا بها أغاني الأطفال، من حيث اللهجة العامية والمشافهة ومجهولية المؤلف.

ان العناية بالاطفال لم تقتصر على حضارة أو شعب أو دين دون آخر، فالجميع يجمع على مبادىء أساسية في التكون الفكري والثقافي والاجتماعي والبيئي للطفل، ومن ثم فان هذه التكونات ما كانت لتنضج لولا انها اعتمدت لغة يتلاقى فيها التعبير والموسيقى لكي تستريح الآذان والنفوس لوقع ألفاظها وأصواتها وحروفها.

ترى الكثير من الدراسات التي اهتمت بملاحظة نمو الطفل المعرفي والإدراكي أن الطفل يولد ولديه ميل للاكتشاف والتساؤل والبحث عن المجهول، في الوقت الذي ينجذب الى اللغة الايقاعية لتغذيته معرفيا وادراكيا، كما أن المكون البيئي للطفل يعمل كعامل إمداد ومساعدة في الكشف عن الملكات الابداعية واحتضانها، ولعلي أرى أن البيئة هي الحاضن الأساس لتكوين شخصية الطفل وسبل اندماجه في المجتمع لاحقا كفرد مبدع وفاعل. ففي البداية يسمع الطفل أغاني المهد والترقيص التي يطرب لها وتستسلم لها كل جوانحه حتى يأخذه عالمه الخيالي الى آفاق رحبة لتكّون مملكته الخاصة، ومن هنا تبدأ علاقة الطفل بالكلمات ذات الرنين الموسيقي والايقاعات الموزونة، وهي علاقة عضوية ايجابية ذات طابع ارتدادي بينه وبين دقات قلب الأم حينما يستقر في حضنها ليشعر بالأمان والاستقرار ودفء المحبة، مما ينعكس ذلك على استرخائه وتفاعله مع الأهازيج التي تشدو بها الأم إسعادا له بغية إحاطته بهالة من التواصل الإدراكي والمعرفي.

فاذا كان شعر الوجدان يهز أفئدة الكبار وينقلهم الى عالم يتجرد فيه الانسان من عالمه المادي المليء بالضوضاء، فان أهازيج الأم وأغانيها ذات الطابع العفوي والتلقائي يرسم نهجا تربويا معرفيا تؤسس عليه فلسفة المجتمع وقيمه بكل أنواعها الدينية والأخلاقية والاجتماعية والعرفية، وهكذا تلعب البيئة الخاصة دورا رياديا وأساسيا في تنشئة الطفل دينيا ورياضيا وفنيا وابداعيا، وتمثل البيئة الفضاء المكاني الذي تتشكل في ذاكرة الطفل دون أن تفقد وهجها مهما تقدم العمر بالطفل، ومهما تغير الواقع الاجتماعي أو لامست يد التغيير عناصر تلك البيئة.

ومن هنا تتحدد حساسية العلاقة بين العامل النفسي والبيئة، وبين الثقافي والمعرفي، إذ أنّ تداخل تلك المكونات يمهد لمنجز حيّ ينفي الثبات والسكون «ليشكل مفهوما ثقافيا عاما يشتمل على المعرفة والعقائد واللغة والأخلاق والعرف والقانون، وكل القدرات والعادات الأخرى»[1]، وهكذا يبدو مصطلح الثقافة مصطلحا شاملا عاما لا يندرج تحت تصنيفات علمية جامدة، ولعلها خصيصة مفتوحة أنتجت هذا الإرث الإنساني العابر لكل الحضارات بمختلف تلاوينها الإبداعية.

إن القول بأهمية الثقافة في بناء الإنسان لا يمكن أن يتحقق إلا إذا تحققت وسيلة الإتصال الصحيحة، وهذه الوسيلة هي اللغة، وهي ذلك النظام القائم على رموز وعلامات، إذ من خلاله تتم عملية التفاهم والتعامل في إطار مؤسس على الأصوات والألفاظ والصيغ والتراكيب والقواعد. إنّ هذه المنظومة تحفّز المتعامل بها على التعبير عن دلالات معينة تعبر عن فكره ومشاعره وما يختلج في صدره من أحاسيس سعيدة أو حزينة، فهي مرآة تستقر على سطحها صورة من طباعه لتشخص بوضوح واقعه الفكري والسلوكي والإنفعالي. هذه هي اللغة بوظيفتها المجردة، أما اللغة بوظيفتها الشعرية فإنها تتخذ مسارا مختلفا عن ذلك المسار، إذ يرى الشاعر ما لا يراه غيره، ويشعر بما لا يشعر به أحد سواه، فله بصيرته الثاقبة وشعوره المرهف الذي ينفذ به الى ما لم تنفذ اليه اللغة العادية وتمثله أو تصوره وتعبر عنه، ينفذ الى الزمان اللامحدود ليكشف عن «الإمكان أو الإحتمال ، أي عن المستقبل، والمستقبل لا حد له»[2].

وهكذا نجد أنّ لغة الشعر لا تقف عند حد التعبير فحسب، بل تتجاوزه الى الإبداع

والإستكناه الباطني بغية تحفيز الداخل وبعثه ليستوي على الصورة التي نراها في اللغة الشاعرة، فهي كما يقول أدونيس «إنها تيار تحولات يغمرنا بإيحائه وإيقاعه وبعده، هذه اللغة فعل، نواة حركة، خزّان طاقات، والكلمة فيها من حروفها وموسيقاها، لها وراء حروفها ومقاطعها دم خاص ودورة حياتية خاصة»(3).

وهذا يقودنا لتحسس لغة الطفل ومدى استيعابه لها وتوظيفه لدلالاتها في مستوياتها الأولى، انطلاقا من النمو اللغوي عند الطفل، ففي هذه المرحلة تتأسس ظاهرة فهم معنى الكلام الموّجه اليه دون محاولة التعبير عن ذلك الفهم، على أنّ هناك جانبا آخر يبدأ بالتمييز وهو تكوين المفاهيم، ومحاولة التعبير عنها بألفاظ، وبقدر ما تتراكم الحصيلة اللفظية وتزداد ثراء، فإن قدرة الطفل على توظيفها في التفكير والتعبير تتسع وتزداد لتشكل فضاء تتداول فيه الأفكار، «ومن ثمّ فإن تقدم الفكر مرتبط أشد الإرتباط بثراء اللغة، كما أن ضحالة اللغة وتخلفها والفقر في الألفاظ هي من العقبات الرئيسة في طريق التفكير ونموه ورقيه وتطوره»(4).

نريد أن نصل من ذلك إلى القول بأنه بالرغم من حداثة عمر الطفل في الطفولة المبكرة ألا أنّ مرحلة الخيال تبدأ في التحكم في تعاطيه مع الحقيقة والعقل، أذ أنه يتقمص شخصيات معينة ويحاورها بمنطق يفهمه ويجعلها تفهمه، وباتساع خياله تنمو معرفته وتزداد خبرته، وعليه تتوسع آفاق ثقافته، هذه مسلمة لا يحيد عنها مجتمع دون آخر، سواء كان مجتمعا قديما أم حديثا.

ولأهمية هذه القضية، قضية النمو النفسي والبيئي واللغوي عند الطفل حاولت إلقاء الضوء وبشيء من التفصيل والتحليل لإبراز تلك المظاهر التنموية التي تؤسس لمعرفة فلسفة الأغاني الشعبية بشكل عام في المجتمعات العربية والمجتمع البحريني على وجه الخصوص.

أما وسم أغاني الأطفال بصفة الشعبية يعني أنّ هناك أغاني ليست بالشعبية، أي الأغاني التي تمّ تأليفها مؤخرا عن طريق مؤلف مختص يوجه فيه نظمه نحو قضية معينة يراد إيصالها إلى فئة معينة من الأطفال، فهي أغان ذاتية .

إنّ الأدب الشعبي بشقيه الغنائي والقصصي أدب عالمي يعبر عن مكنونات الشعوب النفسية والأخلاقية والعقائدية، فهو كنزلا ينضب، وهو رافد مهم في التراث الإنساني، وذلك لأنه نابع من الوعي واللاشعور الجمعي. إنّ تحليل نشاط اللاشعور الجمعي للشعوب يحتاج الى كثير من الدراسات المعمقة القائمة على التتبع والإستقصاء والشمول للوصول الى أبعاد الدلالات الناتجة عن المنجز الشعبي، وعلاقة تلك الصياغات الأسلوبية المستعملة في الواقع اليومي بالجذور النفسية والتوجهات الروحية، والتي غدت فيما بعد الى تكوّن أشكال أدبية وضعت تحت مسميات شعبية كالأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية والمثل الشعبي والأهزوجة الشعبية والأغنية الشعبية.

وعلى ضوء ما سبق يصبح الأدب الشعبي رافدا من روافد التراث لكل أمة يؤرخ ويفسر ويختزل أحداثا، لتؤسس مرجعية فكرية تنطلق منها الأجيال في بناء حضارتهم في حالة من التلاؤم بين النفسي والموضوعي مبرزة جوّا دراميا يجسد إيحاءات الخطاب الشعري والخطاب الحكوي والقيم التعبيرية فيه، مستخدمة كل آليات الحوار النفسي المباشر والتراسل الشعوري غير المباشر.

كان ذلك مهادا نظريا حاولت من خلاله تأسيس منطلق علمي يسهل من خلاله البحث في ماهية أغاني الأطفال الشعبية في المجتمع البحريني، وتحليل اللغة الغنائية المستعملة آنذاك في فصيحها

وعاميتهـا، وفي الوقـت ذاته إسـتكناه الشـفافية والتوهـج والحضـور، وادراك خلجـات النفـس في تأديــة تلك الأغاني سـواء كانت فرديـة أو جماعية.

إنّ أغـاني الأطفـال الشـعبية ليسـت أغـاني للتسـلية واللهو فحسـب بـل إنها منتـج يحمل في طياتـه تربيـة إبداعيـة تقوم بـدور مهـم في تنمية الفكـر الإبداعي والتطور الـذهني عنـد الأطفال، إذ أنهـا تسـهم في التعرف على مشـكلاته الخاصة بشـكل ايجـابي وصولا الى تلمس الحلـول المفترضة وتصـورها بأسـلوب موضوعـي. وهذا ما يسـاعد الطفـل الى تنمية خيالـه بطريقة سـليمة، ولعل ما يقـوم بـه الأطفال مـن ألعـاب مصحوبـة بتلك الأغاني يتـيح لهـم الفرصة للتجريـب واكتناه ما يحيـط في بيئتـهم من خـلال المفـردات والعادات السـائدة في مجتمعهم.

إن الإنسـياق في تلـك الممارسـات الطفوليـة تعمـل علـى إبـراز الفـروق الفردية بـين الأطفال وتعميق قـدرات الطفل واسـتعداده في تنمية وعيه وتعاطيـه مع عالمه الطفـولي من خلال الاحسـاس بالمشـكلات التي يتعـرض اليها في محيطـه والدفع بـه الى البحـث عـن الحلـول المتوافقة مـع رؤيته. ومما لا شـكّ فيـه أنّ القيمـة الإبداعيـة في أغاني الأطفـال الشـعبية تمثل محـورا أساسـيا فيها لما تحمـل في مضمونها مـن قدرة الطفل علـى الملاحظة الدقيقـة واسـتثمار القيـم السـلوكية كالصبر والإصرار المتواصل لبلوغ الهـدف وتحمل المصاعب.

لقد اتسـم المجتمـع البحريني في تشـكله الأوّل في بدايـات القرن العشـرين بالبسـاطة والعفوية القـائمة على الخبرات المكتسـبة مـن التعايش اليومي في إطار من المحـددات الدينية والمجتمعية. إنّ المجتمـع البحريـني مجتمـع سـاحلي في أغلبـه، وزراعـي في بعضـه القليـل، ولقد فـرض عليه هذا التصنيـف المهني خصائـص معرفية أثرت بشـكل عمـيق في إثـراء موروثـه الشـعبي، كمـا أنّ تواتر المـوروث وتأثـره بالموروثات الشـعبية في منطـقة الخليج قـد شـكل عامـلا آخـر لتلاقـح الموروثات واسـتقرارها في بيئـة مثل بيئـة المجتمـع البحريني آنـذاك، إذ أنـه يمثـل بيئـة متقدمة عـن تلك البيئـات في المجتمـع الخليـجي، وذلك للنشـاط التجـاري الـذي تميزت بـه البيئـة البحرينية.

إنّ تنـا مي نشـاط الغوص وانخراط جـلّ الرجال في تلـك المهنـة طلبـا للـرزق بالرغم مـن المتاعب والمشـاق الـتي كانـت تواجههـم، جعلـت اللحمة الإجتماعية ضـرورة من ضـرورات الحيـاة، وانفتح المجتمـع بعضه علـى بعضـه لتتمحـور هيكلته في المفتوح / المغلـق، المفتوح اجتماعيا بين أفراده وأسـره مزيـلا كل العوائق المسـببة في تعاضـده وتكاتفه في مواجهة المجهـول، والمغلق في آن واحـد على كله دفعا لكل ما من شـأنه أن يخلـق شـرخا في بنـية المجـتمع.

إنّ تركيبـة البنـاء المجتمعـي على النحـو الذي ذكـرت قد أفـرزت ثقـافة معينة أساسـها القيم الدينية والأخلاقية والاجتماعية، فكانت تلك المعايير محركا للتربية ومنهاجا سار عليه أبنـاء تلك الفـترة. يقول جـان بياجيه «إنّ الهدف الأسـاسي من التربية هـو خلق رجـال قادرين على صنع أشـياء جديـدة، ولا يقومون فقط بتكرار ما صنعته الأجـيال السـابقة، رجـال مبدعين، مبتكرين، ومكتشـفين»[5].

لقـد شـكّل غـياب الرجـال في الغـوص لمدد طـويلة وبـروز مجتمـع نسـائي في معظـم أوقات السـنة الى إبـداع ثقـافة خاصة بتربـية الناشـئة من خـلال أدب يكوّن مداركهـم وينمي قدراتهم العقليـة والخياليـة والعاطفية، يتسـم بالسـهولة والوضـوح والخلو مـن التعقيد متناغما مـع مفاهيم الطفل في نمـوه وقدرته الاسـتيعابية. وقد تمثل هذا الأدب الطفـولي في مظاهـر عدة عكسـت البيئة والمجتمـع البحريني، فمـن أبرز تلـك المظاهر:



الحكاية الخرافية

«وفيها يقف عالمها - الحكاية الخرافية - وجها لوجه أمام عالمنا الواقعي، وهي ترفض عالمنا لأنها تحل محله عالما أجمل وأكثر بهاء وسحرا، كما أنها تصور الأمور كما يجب أن تكون عليه في حياتنا»[6]. وليست الحكاية الخرافية بمصطلحها الأدبي هذا ببعيدة عن الحياة الشعبية أو الحياة البسيطة التي كان عليها المجتمع البحريني في العقود الأولى من القرن العشرين، فقد لعبت «الحزاوي» وهي جمع لمفردة «حزاية» دورا كبيرا في تربية الأطفال وإمدادهم بالقيم التربوية والأخلاقية بمفهوم ذلك العصر وعرفه سواء كانت تلك الحزاوي ترغيبية أو ترهيبية، فهي في نهاية الأمر تسد فراغا فكريا وفنيا.

أغاني الأطفال

إنّ أغاني الأطفال الشعبية ترسم جانبا من جوانب ثقافة المجتمع وفكره، ولعله ما كان بالإمكان استمرار أغاني الأطفال وتأثيرها على تكوين الطفل بدون وجود المجتمع الحاضن لهذه الثقافة، من هنا نجد أنّ تلازما وتداخلا قد نشأ بين محتوى تلك الأغاني وثقافة المجتمع، الأمر الذي أكدته معظم الدراسات والكتابات الثقافية والاجتماعية والانثروبولوجية.

في دراستنا لأغاني الأطفال الشعبية سنحاول إلقاء الضوء التحليلي على هذه الأغاني من خلال دراسة الظاهرة أو الظواهر السائدة في تلك الأغاني وبعدها الدلالي والمعرفي، وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على كتيب مهرجان التراث الحادي عشر «الألعاب الشعبية» والصادر عن إدارة الثقافة والتراث الوطني بوزارة الأعلام بمملكة البحرين، اذ اتسم جمع المادة الشعبية بالمنهجية، لاسيما أنّ هذه الأغاني الشعبية تواترت الينا شفاهيا، الأمر الذي يجعل تسجيله وتوثيقه أمرا في غاية الصعوبة.

ومما لا شك فيه إنّ قراءة التراث تستلزم منهجا يقوم على النظر في الجانب النفسي في تفسير التراث، وعلى النظر في الجانب الخارجي

بمـا يحملـه مـن مؤثـرات خارجيـة، سـواء كانت بيئيـة أو اجتماعيـة أو اقتصادية تعمل على تشـكل الظاهرة المعرفية للـتراث.

«ويعـد اللعـب ظاهـرة طبيعيـة وفطريـة لها أبعادها النفسـية والاجتماعية، لأنها نشاط يمارسه الطفـل دون أية ضغوط عليـه من البيئـة المحيطة بـه، والمتمثلـة في بيئتـه العائليـة والاجتماعيـة وفي الطبيعـة. وهـذا يشـير الى أنـه نشـاط تلقائي حـر ومسـتقل ومرتبـط بالفـراغ وبالوقـت، كما انه يرتبـط بالصحـة والنمو والتطـور، اذ يعـد جزءاً متكامـلاً مـن حياة ونمـو الطفـل، فاللعـب والنمو مرتبطـان ومتداخـلان ومتفاعلان تجمعهمـا علاقة وثيقـة ودائمـة. وتتعدد مسـتويات اللعـب وفقاً لمسـتويات نمو الطفل، اذ أن اشـكال وأنواع اللعب ترتبـط ارتباطاً وثيقـا بمراحل نمـوه» [7].

ومهمـا يكن مـن أمر فإن البيئـة الإجتماعية حـددت ثوابت تنظـم الحيـاة الإجتماعية بنـاء على الطـبيعة التركيبية للمجتمع ممـا انعكس بدوره علـى طبيعة ومحتوى المنتـج الفكري آنـذاك، فقد تم على أساسـها تصنيف أغاني الأطفال الشعبية إلى تصنيفات عدة وهـي كالآتي:

* أغـان اسـتعراضية تختـص بها البنات تشـتمل على أصـوات وحركـة وإيقاع.
* أغـان اسـتعراضية يختص بها الأولاد وتشـتمل أيضـا على صـوت وحركـة وايقاع .
* أغـان استعراضية يشترك فيها الأولاد والبنات وتشـتمل على صوت وحركة وايقاع.
* أغـان يرددها الجنسـان الأولاد والبنات ولكنها تخلو من الحركـة وتكتفي بالصـوت والإيقاع.

إنّ التصنيـف السـابق لـم يكـن تصنيفـا إعتباطيـا، بل إنه يقـوم على اعتبـارات تربوية تتخذ من الجنس والعمر أساسـا تنطلق منـه، وتهدف في الوقت ذاتـه إلى غايات تربويـة وتعليمية، كما إنه لا بـد مـن الإشـارة الى إنّ تلـك الأغاني لـم تخل من أغـان غـايتها المـرح واللهـو الخالص تهدف إلـى تجديـد النشـاط الذهـني وتفريغ الطاقـة المتأججة عند الأطفال، وهكـذا نجد أنّ ذلك الفن - أغـاني الأطفـال الشـعبية - أصبـح ضـرورة ملحـة ونبعا فـيّاضا وطاقة متمكنـة وطريقـا الى المعرفة وقوة تشمل جميع ملكات الإنسـان في محاولة التمسـك بقـيمتين همـا: الذات الخلاقـة، والواقـع المعاش.

نتنـاول في هذا القسـم من الدراسـة ملامح هذا المنجز الغـنائي بصفته الشـعبية وذلـك من خلال انتقاء بعض النمـاذج لبيان قـراءة التواصل والتفاعل مـع النـص والوعي بـه ورصـد الظاهر اللغـوي بين العـامي والفصيح.

1 - لعبة خـويط البريسـم :

هـذه إحـدى الألعـاب الشـعبية الـتي تختـص بهـا الإنـاث دون الذكور، وتشـتمل علـى صوت وحركـة وايقاع، وهي لعبة تحتـاج إلى ثلاث فتيات يقمن بـدور رئيس، إذ تحمل اثنتـان منهما الثالثة على ايـديهما بطريقة معينة وسهلة تتيح لهما رفع الفتاة الثالثـة، وتبدأ الفتاتـان اللتان تحملان الفتـاة الثالثة بترديد هـذه الأغنية:

الفتاة الأولـى : علـى اخـويط البرسـيم .
الفـتاة الثانية :آنـي أعـدّل العـــروس .
الفتاة الأولـى : علـى اخـويط البرسـيم.
الفـتاة الثـانية :آنـي أمشـّط العـروس .
الفـتاة الأولـى : علـى اخـويط البرسـيم
الفـتاة الثـانية :آنـي أسـبّح العـروس .
الفتاة الأولـى : علـى اخـويط البرسـيم
الفـتاة الثـانية :آنـي ألبّس العـروس .
الفـتاة الأولـى : علـى اخـويط البرسـيم.

الفــتاة الثــانيـة :آنـي أدهّـن العــروس .

الفـتاة الأولــى :علــى اخــويط البـرســيم

الفــتاة الثـانيـة :آنـي أعجّـف العــروس .

الفـتاة الأولــى :علــى اخــويط البـرســيم

الفــتاة الثـانيـة :آنـي أعـطّر العــروس .

الفـتاة الأولــى :علــى اخــويط البـرســيم

الفــتاة الثـانيـة :آنـي أجلـّس العــروس .

الفـتاة الأولــى :علــى اخــويط البـرســيم

الفــتاة الثـانيـة :آنـي أغـنّي للعــروس .

كمــا وردت هذه اللعــبة بصيغة أخـرى على النحو الآتي:

أنـا اخويط لبرسـيم وأنـا مشّـك اللـولـو

أنـا اعطية ربــي وأنــا الخـير في أرضـي

أنا اخـويط لبرسـيم وأنـا مشّــك اللــولو

إنّ نســقية البناء اللغــوي تبدو واضحــة في هذه الأغنيــة إذ تسـير في متوازيــات تحفّـز العقــل على تصورهــا والســيطرة عليهــا، كمــا أنّ الانتقال من ســطر شــعري الى آخر يخلق نوعا من البهجة والســرور في إبــراز الأنســاق المتماثلة في دلالاتها الفاعلة (أنــا أعــدّل - أنــا أمشّــط - أنــا أسـبّح - أنــا أدهّــن - أنا أعجّف ... الخ) ولعل ســمة الحوار التي تسود معظم الأغــاني الشــعبية عنـد الأطفــال تــؤكـد مفهوم التواصــل القائم على التبــادل اللفظــي الحاصل بين ذات متكلمــة تنتج ملفوظا موجهــا إلى ذات متكلمة أخرى، أي إلى محاور يســتدعيه للإنصات و/ أو تقديم جواب مباشــر أو ضمني.

يترافــق الخطــاب اللغــوي للنــص مــع حمولته المضمونيــة، إذ أنّ (اخويــط البريســم) الــذي يعني خيــط الحريــر هو نقطــة الإرتــكاز في هــذا النص، فاجتمــاع الحريــر مــع اللولــو في تخيــل ذهــني عند الفتيــات فـي احتفــالية للــزواج يمثـل تطلعــاتهن في الحياة الزوجــية والسـعادة الــتي يحلمــن بهــا، وذلك تعــويض لمــا يعــانينه من شــقاء وعــناء الواقــع.

2 - لعبة هدوا لمسلسل:

وننتقــل الى نمــوذج آخــر وهــو مــن الأغــاني الإســتعراضية التي يشــترك فيها الأولاد والبنات وتشــتمل علــى صــوت وحركــة وإيقــاع، هــذا النمــوذج هــو لعبة (هــدوا لمسلســل) وهــي لعبة يشــكل فيها الأولاد نصف دائرة، ويقومــون باختيار أحدهــم ليمثل دور الوحش الذي قيد بالسلاســل في مخيلتهــم، وهنا يبدأ الأولاد في ترديــد هذه الأغنية:

المجمــوعة: هــدو لمســلسل هــدو.

الــفرد: تـرى هـو يـاكم.

المجمــوعة: هــدو.

الــفرد: يـاكل عشــاكم.

المجمــوعة: هــدو.

الــفرد: فـي يـده بيضــة.

المجمــوعة: هــدو.

الــفرد: بيضــة عطــاني.

المجمــوعة: هــدو.

الــفرد: لي ياتكــم (جاءتكــم) الجلبــة (الكلبــة) البيضــة لا تخافــون.

المجمــوعة: لا.

الـفرد: لي يـاتكم الجلبة الحمـرة لا تخـافون.

المجمــوعة: لا.

الــفرد: لي ياتكم الجللبة الزرقـة لا تخافون.

المجمــوعة: لا.

الــفرد: لي يـاتكم الجلبة الســودة لا تخافون.



المجموعة: لا .

الفرد: لي ياتكم أم السلاسل والذهب فضو..

تتسم هذه اللعبة - كما تميزت اللعبة السابقة التي تحدثنا عنها - بحوارية التواصل بين المرسل والمرسل اليه في توازن إيقاعي ونغمي، تتدرج فيه المحفزات الدرامية في شكل تصاعدي حتى تصل إلى قمتها ومن ثمّ تبدأ في الهبوط نحو فك العقدة الدرامية، كما إنّ التناغم بين الألفاظ وبين دلالاتها يخلق نوعا من التوجيه التربوي في بناء شخصية الطفل، فالمعجم اللغوي لأغنية هذه اللعبة يتمثل في (لمسلسل وتعني الوحش المقيد بالسلاسل الذي يهدد من أمامه، «هدو»: وتعني اطلقوا سراح هذا المقيد، «الجلبة»: وتعني الكلبة ووصفها بعدة ألوان متدرجة من اللون الفاتح البيضة الى الحمرة وهو لون داكن عن الأبيض ومن ثمّ الزرقة وهو أكثر دكنة ومن ثمّ السودة وهو لون نقيض الأبيض الذي بدأه في أول الأوصاف، ولفظة لا تخافون وتكرارها) فمن خلال النظر في مفردات هذا المعجم اللغوي نجد أنها توحي بدلالات الصراع الذي يقابله التحدي، مما يخلق تأسيسا معنويا في فضاء الطفل الذهني بعدم الإستسلام والخوف من المجهول، بل مقاومة الخوف والعمل على إزاحته في تعاضد جماعي، وهذا معادل تعويضي لغياب المؤسسة التعليمية آنذاك.

أما أغاني الأطفال الشعبية التي تخلو من الحركة ويغنيها الأولاد والبنات فهي كثيرة، ولكننا سنختار أنموذجا ننهض بتحليله لاستكناه حمولته الدلالية ومضامينه التربوية.

3 - أغنية اللومية:

وهي أغنية شعبية يرددها الأطفال، ولا تحتاج الى عدد كبير من الأطفال ولا كيفية معينة، هو ترديد يضفي المرح والطرفة على المؤدين. تقول كلمات الأغنية:

لومية خضرة خضرة

في يد عبدالرحمن

ايقشرها عبدالله

ويكلها سلمان

سلمان يا خوشيخة

يا املقط الحويت

ايلقطه في قلالي

وايبيعه في الكويت



كـل العـرب تحـنـوا

حطـوا على طـرقين

وانـا يا لبنـيـة واحـد

ولا صـبـغ لـي زيـن

أروح بـيـت أبـويـه

واحـط لـي عشـرة

واحـرّ مـرت ابـويـه

ام ويـــه الخنفرة

إنّ انسايـة لغـة هذه الأغـنيـة تـستميل الطـفـل الى ترديدها واللهوبهـا، وإنها - أي انسـايـة اللغـة - ناتجـة عن تضافر مجموعــة من العناصر الفنيــة في النص، فالأسـطر الشـعرية تنتهي بقافية خفيفـة تتكون من ســاكن ومتحرك كمــا هو واضــح في نهاية السـطر الأول عبدالرحمن - سلمان (ا + ن .. ساكن + متحرك) الحويت - الكويت (ي + ت .. ساكن + متحرك) وهكــذا يسير النـص حـتى نهايته، إضافة إلى ملامســة اللغة لذهن الطفل، إذ أنها تشكل عناصر مكونة لبيئتهم ســواء كانت عناصر بشـرية (عبدالرحمـن، عبدالله، ســلمان، شـيخة) أو عناصر بيئية (الحويت - الليمون - الحــنّة).

وهكـذا نجـد أنّ تناغمــا طبيعيا يـبرز من خلال الإيقــاع الطبيعــي في اللغة والترنيمــات الصوتية الممتزجــة في ألفــاظ هــذه اللغــة لتؤثـر في وجدان المتلقـي والمرســل في آن واحد.

إنّ قــراءة النــص قــراءة تــأويلية تواصلية تنتج دلالات تكـشـف عن حالة الصراع النفسي المتمثل أحيانــا في الحرمان وأحيانــا أخرى بالتمايز والتسـلط بين أفـراد المجتمع، فاللومية الخضـرة وهي (الليمون الأخضر) رمز لطـراوة الحياة وجمالهــا، وقد يحرم منها انسـان آخر لتكالب غــيره عليها، ويتضح ذلك من حرمان سلمان أخو شـيخة من الحصول على اللومية الخضرة مما دعــاه الى جمع الحويــت في قلالي وبيعه في الكويت، ومظهــر آخر من مظاهــر الحرمان هو أن تلــك البنت قد تحنت مــرة واحدة ولــم يؤثر لون الحنــاء في يدها، بينما وضــع الآخرون الحنــاء مرتين إمعانا في بيــان أثر لــون الحناء في اليد بشـكل جميل وجــذّاب، الأمــر الــذي دفــع بالبنــت الى اتخــاذ قرار باعــادة الحناء مــرة أخرى أسـوة ببقية البنــات نكالا بزوجة أبيها الــتي حرمتها من ذلــك، وهنــا تبرز - من خلال نص الأغنية - ظاهــرة زوجة الأب الّتي تــكنّ العداوة والبغضاء لأولاد زوجها من سـيدة أخــرى.

إنّ عالم الطفولة في التراث الشـعبي يأخذ بعــدا

خياليا تتابعيا في مشهدية الشخوص وفضاءاتها المتعددة، فتعمل على شحذ خيال الطفل وتطلعاته، فالتلبّس بالخيال فعل ناشط يحفز ذهن الطفل ويندفع به الى الجموح والتيقظ والاندفاع نحو الأسئلة الحياتية المتعددة التي تثير فضوله بغية إثراء عالمه الصغير.

4 - أغنية حمامة نودي نودي:

بنيت على سياق تتابعي:

حمامة نودي نودي سلمي على سيودي
سيودي راح المكة وايجيب عيش العكة
وايحطه في صندوقي صندوقي ماله مفتاح
والمفتاح عند الحداد والحداد يبّي افلوس
ولفلوس عند العروس والعروس تبّي اعيال
ولعيال يبّون حليب والحليب عند البقر
والبقر يبّون حشيش والحشيش يبّي مطر
والمطر من عند الله قوم صلّ ما عبّر
قوم تغده هيه والله

ويردد أطفال القرى في البحرين هذه الأغنية بصورة مغايرة شيئا ما .. إذ تقول الأغنية:

حمامة نودي نودي سلمي على سيودي
سيودي راح مكة وايجيب عيش عكة
وايحطه في الصواني صواني يا اخواني
بيت لعجيز احترق صبوا عليه قطرة مرق
يا فاطمة بنت الني اخذي كتابش وانزلي
على محمد او علي لا إله إلا الله

كما وردت أغنية أخرى في السياق نفسه ولكن بصورة أخرى، إذ وردت في شكل حكائي يتسم بالحوار بين البنت والأم:

البنت: يمه أبي لقمة
الأم: اللقمة في الرمة والرمة تبي حطب
البنت: النخيل تبي قدوم
الأم: النخيل تبي قدوم
البنت: القدوم عند الحداد
الأم: الحداد يبي فلوس
البنت: الفلوس عند العروس
الأم: العروس تبي رجل والرجل يبي ولاد
والولاد يبون حليب
البنت: الحليب من البقر
الأم: البقر تبي حشيش
البنت: الحشيش من الجبل
الأم: الجبل يبي مطر
البنت: المطر من عند الله
الأم: لا اله الا الله
محمد يا رسول الله علي يا ولي الله

إنّ الأغنية السابقة بنمطيتها المختلفة في الشكل تمثل شكلا من أشكال التناص النصي من حيث بنيتها اللغوية ودلالتها المعنوية، كما يبرز التواصل الحواري جليا في النصوص السابقة، إذ تستثمر تلك النصوص منظومة كبيرة من السرد الحكائي التي ترشح عن الذاكرة الجمعية، وبالرجوع إلى البنية الدلالية للغة النصوص السابقة نجد أنها تنتهي بحمولة دلالية تكمن في خفاء وراء مشهدية حوارية جعلت من الفعل ثيمة رئيسة للحدث للإشارة الى البعد التوجيهي بعيدا عن التعقيد والتغميض الذي يشوّش وعي المتلقي (الطفل). فالفعل المضارع بمفهومه الطلبي (يبي) أي يريد يفصح عن الحاجة لما يطلبه،

والـتي تمثـل ضرورة مـن ضـرورات الحيـاة ، ولعل اجتمـاع العناصر المكوّنة للحيـاة والمتمثلة في المطر والحليب واسـتمرارية النسـل والإصرار على طلبها حـتى تتحقـق الطموحات بدعـم الموقـف الإيماني عنـد الأطفال وذلـك مـن خلال الوصـول الى نهاية البحث عـن من يملـك مغاليق الحيـاة ليصلوا الى النتيجـة الحتمية وهي أنّ كل ما في الكون هو من عند الله، ويرسـم التدرج في الطلبات من البسـيط الى الصعب ثم الى الأصعب وهكـذا، صورة الواقع وهي تجربة ضربت بجذورهـا في وجدان الشـعب، لتبقـى ميراثا يتوارثـه الأبناء عـن الآباء.

خصـائص أغـاني الأطـفال الشعبية

إنّ غاية البحـث في تـراث الأغنيـة الطفولية الشعبية هو اكتشـاف قيمة وفاعلية هذا التراث، وتعميـق المعرفـة بمكوناته وأبعـاده ووظائفه بغية إيجاد قنـاة تواصلية تمـد الجيل الحاضـر بالقدرات الإبداعيـة والتفكيريـة، وتنميـة الخيال وإفسـاح المجال لـه في التعبـير الهادف .

وعندمـا يمعن المـرء النظـر في الإبداع الشـعري في تراثنـا الشـعبي يجد أنّ هـذا النتاج يمثل فلسـفة تربويـة واجتماعية ودينية وأخلاقيـة، ولا مناص في هذا الصدد مـن الإلماع الى الخصائـص المتعددة التي اتسـمت بهـا أغـاني الأطفال الشـعبية مـن حيث اللغة والأسـلوب والمحتـوى والدلالة .

1 - اللغة والأسلوب:

لقد تميّزت أغـاني الأطفال الشـعبية بمجهولية المؤلف، وتناقلتها الأجيال جيلا بعد جيل مشـافهة الى أن وصلت إلينـا ودوّنت في كتـب وأقيمت حولها الكثير مـن الدراسـات. إنّ هذه الميزة (مجهولية المؤلف) أعطت مسـاحة واسـعة ليتحـرك النتاج الإبداعـي دون أن ترقبه عيـون اللغـة أو أن يخضع لديـوان المحاسـبة في التعبير، لـذا نجـد أنّ الإبداعي الغنـائي صيغ في لغة نابعة من البيئة البسـيطة ومن خصائصهـا، مما جعل اللغـة تنحو المنحى نفسـه في اختيـار لغة الطفل حسـب مراحـل نموه مـع التنوع التدريـجي لهـذه اللغـة ، إذ انعكـس ذلـك على الألفـاظ والتراكيـب اللغوية في عفويتهـا كأغنية لعبة (قوم يا شـويب) حين تتحلق البنـات في دائرة وتمثـل إحداهنّ دور الرجـل العجوز وهـنّ يرددنّ:

قوم يا شويب .. قوم يا شويب .. عن التنور

فيرد الشايب:

سرّي عايب .. سرّي عايب .. ما اقدر أقوم

الشـايب : ييت عـند هـاذي

المجـموعة : هـي والله

الشـايب : عطـتني محبس

المجـموعة : هـي والله

الشـايب : ضـاع في الملعـب

المجـموعة : هـي والله

الشـايب : وانـا ألعب

المجـموعة : هي والله

وهكـذا إلى أن تنتهـي الأغنيـة، فالألفـاظ المسـتخدمة نابعـة مـن البيئـة وفي الوقـت ذاته تلامس ذهنيـة البنـات، إذ أنّ التنور مـلازم للبيئة الشـعبية، كما أنّ تصغير الألفـاظ ظاهرة مألوفة آنـذاك ويقصد بهـا التمليح والدلالـة على القرب وكسـر الحـواجز بين المتكلمـين، كما تمتـاز اللغـة بالتكـرار في الألفـاظ والتعابـير والبعد عن الصياغـات المجازية .

أمـا الأسـلوب فقـد سـيطرت عليه المباشـرة والوضـوح والبعد عن التكلف الى الدرجة التي تشـعر المتلقي حين يسمع تلك الأغاني أنه حقـيقة يعيش تلـك الفترة بناسـها وبيئتهـا، وإنّ هـذه الأغنية أو



تلك هي كلام الناس المتداول في يومياتهم . ولعل العلاقة الحميمية تبدو واضحة بين المؤلف المجهول واللغة التي تمتزج بالكثير من التصورات التي تواكب سير زمن ولادة نص الأغنية، وهكذا تبدو نصوص الأغنية الشعبية للأطفال عادية في لغتها بعيدة عن أفكار وصائية منمقة، مما جعل لغة تلك الأغاني تعيش في وجدان الشعوب في مجتمعاتهم، والمجتمع البحريني خاصة.

ومما لا شك فيه أنّ تمازج الفصحى في الأغنية الشعبية باللهجة العامية أضفى عليها ثراء وحضورا ترسخت جذوره في نفوس أطفال تلك الفترة حتى حملوه الى من بعدهم تجربة متميزة ترسم لوحة العلاقات المتجذّرة في أعماق تربة المجتمع حتى أضحت ناموسا يقتفي آثاره جيل المستقبل.

2 - المحتوى والدلالة :

في سياق قراءة أغاني الأطفال الشعبية استوقفتني ملاحظة شديدة الأهمية، وهي حضور الخيال البسيط ولا أعني به الخيال الرومانسي، وانما إن جاز التعبير انطلاق تصور الذهن في دائرة المعطيات والموروثات والبيئة.

ولعل لعبة (أنا الذيب باكلكم) توضح ذلك التصور الذهني الذي يسيطر على الأغنية الشعبية عند الأطفال، وهي لعبة تلعبها البنات، إذ تقوم مجموعة بتمثيل دور الغنم وتقوم واحدة بتمثيل دور الذئب، وأخرى تقوم بدور الأم، فتختبيء الغنمات وراء أمها في مواجهة الذئب ليدور هذا الحديث التصوري الذهني:

الذيب : أنا الذيب باكلكم

الأم : وانا أمكم بحميكم

الذئب : أنا الذيب باكلكم

الأم : وانا أمكم بحميكم

الذئب : كش كش غنمي

الأم : والله ما تاخذ ولدي

الذئب : كش كش غنمي

الأم : والله ما تاخذ ولدي

نستطيع من خلال التمعن في الكلمات وترابطها في سياق تصوري أن نلحظ مدى تمتع الأطفال بقدرتهم على ممارسة طفولتهم السعيدة أو التعيسة أو الفوضوية بانطلاقهم نحو عوالم خاصة يتسامرون وإياها مخترقين بها آفاقا رحبة تخرج مكنوناتهم التصورية من دون أية قيود، وفي الوقت ذاته تشكل ملامح نموهم النفسي، ويشكل الخيال الطفولي في أغاني الأطفال جزءا كبيرا من المساحة الإبداعية مما يجعلها قادرة على إستيعاب



مضامين ودلالات مختلفة من حيث الأشكال أو الصور التي تتبدى في فضاء الأغنية.

وأما الملمح الدلالي في أغاني الأطفال الشعبية فقد أصبح دالا تاريخيا، وعلامة وجود معنوية، ورمز أصالة، وهي حقائق أصبحت تدافع عن وجودها بعد تجذرها في الذاكرة الجماعية، وعليه فإن كل أغاني الأطفال بأنواعها المختلفة - أعني المتلازمة لألعاب البنات أو الأولاد - قد حملت حمولات دلالية تستقر في بعدين اثنين وهما:

أ - البعد الديني.

ب - البعد السلوكي والتربوي.

أما البعد الديني فتتمحور دلالته من خلال الحزم اللفظية التي تدور في معجم لا يخرج عن إطار ذكر الله وبيان نعمه، وأنه سبحانه وتعالى هو الخالق للكون كله وإليه يرجع الناس وذلك على ما تشير إليه هذه الأغنية على نحو ما جاءت عليه والتي أوردنا نصها آنفا:

حمامة نودي نودي   سلمي على سيودي

أو تدرج الأغنية في حوارها التتابعي لتصل في نهاية الأمر إلى أنّ مفتاح الحصول على الشيء هو بيد الله سبحانه وتعالى لتكون نهاية الأغنية:

والمطر من عند الله   قوم صل ما عبر

قوم تغدى هيه والله

أو كما جاء في أغنية الأصابع، حين يدور الحوار حول إحدى القيم السلوكية وهي الأمانة، بين طفلين باستخدام الأصابع، إذ تقول بعض مقاطع الأغنية:

يثني الطفل إصبعه الوسطى ويقول:

هاذي تقول من عند الله

ويثني الإصبع السبابة إلى الداخل ويقول:

هاذي تقول استغفر الله

ويتلون المعجم اللغوي للبعد الديني بذكر النبي ﷺ والشعائر الدينية كالأذان والصيام وزيارة بيت الله - أي زيارة مكة - وغيرها، كما ويلعب البعد الديني دورا أساسيا في تربية النشء ويسد في الوقت ذاته فراغا تعليميا يحتاجه الطفل آنذاك لغياب المؤسسات التعليمية الرسمية والنظامية.

أما البعد السلوكي والتربوي فإنه يمثل العلاقة بين النظر والعمل في التصور التراثي لنتاج ثقافة المجتمع البحريني آنذاك، والتي من خلالها تتجلى صورة التعبير عن القيم، وذلك لتمازج الثقافة ذات الصلة الوطيدة بالقيم والأخلاق، ولعل الفطرة السليمة التي سادت مجتمع البحرين البدائي قد ساعدت على التهذيب، فكانت مصدر الملكات الخيّرة، إذ أنّ هذه الفطرة هي الإطار الحيوي لاستقبال المؤثرات الخارجية التي تعمل على دعم وتعزيز السلوك عند الطفل.

وبرز في ذلك الكم الهائل والمتنوع من الأغاني الشعبية مظاهر سلوكية وقيم تربوية تتملك الحواس وتفجّر الطاقة الإبداعية، فأغنية لعبة (أنا الذيب باكلكم) تجسد مفهوم التضحية

والتعاون والتعاضد بين أفراد المجموعة في مواجهة الخطر الداهم بشكل عملي وملموس، فهي محاولة تحويل المعنوي إلى مادي تجريبي منظور في أرض الواقع، وأما لعبة (هدو المسلسل) فتغرس في نفوس الأطفال التحدي والشجاعة، وفي الوقت ذاته تؤصل فيهم روح التكاتف والعمل الجماعي في مواجهة الأخطار، ولم تقتصر الألعاب وأغانيها الشعبية على ترسيخ القيم الأخلاقية فحسب، بل اشتملت على قيم تعليمية كما في أغنية (السبت سبمبوت) وهي أغنية يلهو بها الأطفال حينما يلعبون بالكرة، حيث يقف الطفل في مواجهة الحائط ومن ثم يبدأ برمي الكرة في اتجاه الحائط وحينما ترجع اليه يمسكها وفي كل مرة يرمي الكرة يقول :

السبت ..... سبمبوت

الأحد .... عنكبوت

ولثنين ..... بابين

والثلاثا ..... منارة

والأربعا .... بشارة

والخميس .... ذبحنا ابليس

والجمعة ..... عيدنا وعيد الرسول

وهناك الكثير من الألعاب المغناة والأغاني التي احتوت الكثير من القيم الأخلاقية والتعليمية التي تعد محورا أصيلا في تبطين النشء واعدادهم لرحلة المستقبل خلفا للآباء الذين يذهبون في رحلات الغوص التي تستغرق شهورا طويلة.

3 - الحوارية :

تتميز لغة الأغاني والحكايات الشعبية الحوارية عند الأطفال بأنها نتاج أدبي يتسم بالعفوية المعبّرة عن مكنونات خيالهم، وهي في الوقت ذاته فن شعبي شفوي انتقل من جيل الى جيل يحمل في طياته صورا جمالية قائمة على محسن بديعي وهو السجع لإضفاء وقع ايقاعي جميل ينغرس في ذهن الأطفال محققا مخزونا تراثيا سهل الاستدعاء متى ما دعت الحاجة الى ذلك.

إنّ حوارية اللغة في نصوص أغاني الأطفال الشعبية ارتكزت على سمة تكرار العبارات والحركات التي يغلب عليها الثنائيات كالأغنية الآتية :

قوم يا شويب .. قوم يا شويب .. عن التنور

الشايب :

سرّي عايب .. سرّي عايب .. ما اقدر أقوم

الشايب : ييت عند هاذي

المجموعة : هي والله

الشايب : عطتني محبس

المجموعة : هي والله

الشايب : ضاع في الملعب

المجموعة : هي والله

الشايب : وانا ألعب

المجموعة : هي والله

ويظهر في الأغنية السابقة الحبكة البسيطة التلقائية في مسارها التصاعدي بعيدة عن التشابكات والتفريعات التي من شأنها صرف انتباه الطفل عن الهدف المرسوم لها لتلائم تفكير الطفل. كما اننا نلحظ اعتمادها على الفعل والحدث متساوقا مع ايقاع الخيال السريع لدى الطفل.

إنّ الرؤية التحليلية لأغاني الأطفل الشعبية تكشف عن قدرة الطفل على إتقان الكلام والحوار وانسيابه بلغة عامية وهي اللهجة المتداولة والمؤسسة لتعليم القرآن الكريم فيما بعد لتشكل نهجا موازيا للغة الفصحى دون الحاجة إلى وسيط وناقل للمعرفة .

إنّ الحوارية النصية الشعبية هي السبيل لانغماس الطفل في أحداث النص الحواري ومتابعة أحداثه بكل جزئياته مما يمهد السبيل الى خلق أريحية بين عناصر النص، والمتمثلة في النص الحواري والطفل، مما يخلق نوعا من التماهي بينه وبين روح النص، إضافة إلى أن النص بشكله الحكائي يؤسس الى وسيلة اتصال بين الصغار والكبار ليس في أغاني الأطفال الشعبية المحلية، بل هو نهج سارت عليه كل الحضارات منذ بدء الخليقة.

لا يختلف مجتمع الأطفال كثيرا عن مجتمع الكبار من حيث الممارسة والاحساس بالمكوّن البيئي من حولهم، فلمجتمع الطفولة ممارسات وتقاليد يلتزمون بها من خلال الغناء واللعب، فهو فضاء مفتوح للتعبير عن ما يجول في مكنوناتهم من آمال وطموحات لتحقيق ذواتهم، ويظهر ذلك جليا في محاكاتهم لسلوك الكبار.

«فالغناء بمفهومه البسيط اهم لغة وجدانية عرفها الانسان في كل زمان ومكان، واختصت به الجماعات البشرية، سواء أكانت جماعات حضارية ام بدائية، مما ترتب عليه تعدد لهجات الغناء، وتنوعها، حسب نوع الجماعة، والبيئة الاجتماعية والثقافية التي نعيشها»[8]. ويهدف الغناء فيما يهدف اليه الى تحفيز الحس العاطفي، وترويض النفس باشاعة الفرح والسرور مما يساعد على إثارة الذهن في تفعيل مفاهيم الإدراك المعرفي بما يتضمنه من وعي ديني ووطني وذلك من خلال ترديد النصوص الحكائية في المناسبات الدينية والوطنية والإجتماعية.

إن أغاني الأطفال الشعبية منتج أدبي وفني قائم على عناصر فنية تتماهى مع بعضها البعض لتشكل وحدة فنية متكاملة إذ أنها تشتمل على النص الشعري واللحن الموسيقي والإيقاع الحركي. فمن تحليل مفردات النصوص الغنائية نجد أنها تعتمد على اللهجة العامية السائدة في المجتمع البحريني، وهي أداة التواصل في حيثياتهم اليومية. ولعله من الواضح أنّ الإيقاع الموسيقي يمثل عنصر جذب لتفاعل الأطفال بالنص الشعري دون الإهتمام كثيرا بوحدة المعنى لخلوها من التعقيد الذي يؤدي الى حالة الإنسجام بأحلامهم الطفولية والتأثر بالرموز الفنية في نماذجهم الغنائية.

لقد لعبت أغاني الأطفال الشعبية في البحرين أساسا مهما في البناء المجتمعي وذلك لما تحمله من مضامين وقيم وايحاءات رمزية تعبر عن حاجات المجتمع آنذاك وحاجاتهم في الوقت ذاته، ولعل أغنية (هدوا لمسلسل وأغنية حمامة نودي نودي سلمي على سيودي) تمثل صورة فنية رمزية تحمل في طياتها التوق الى الحماية من الأخطار، والرغبة في استنزال المطر الذي يعد المكون الأساسي لاستمرار الحياة وبث روح التجديد والنماء في المجتمع.

ومما لا شك فيه أنّ تلقائية إعادة السرد الحكائي في لعب الأطفال بلغتهم وحركاتهم تتيح لهم فرصة التواصل مع أقرانهم، وفي الوقت ذاته مع أهلهم حينما يرددونها عليهم في مناسباتهم بفرح وسرور مما يتيح لهم فرصة استرجاع الأحداث وتمثلها بأسلوبهم وهذا - أي إعادة السرد الحكائي - يعمل على تحفيز المتخيل الذهني.

للحكاية القصصية وجود في تراثنا الأدبي، وقد تناثرت خيوط الحكاية القصصية وتنوعت بناها لتصل إلينا متشابهة جيلا بعد جيل، إلى أن استقر بها المقام في متن كتب اللغة والأدب وغيرها من المراجع الأدبية والتاريخية، ولكن مما يلفت النظر وأنت تقرأ أغاني الأطفال الشعبية هو أنّ نسبة كبيرة منها تقوم على الحوار، فتتشكل مشهدية القص كصورة سردية، تتناسل إيحاءاتها لوحة غير مؤطرة تتلون فيها

الـدلالات لتمنح الإيماء والأعمـاق والبنية حركة دراميـة تصبـغ الموت بالحيـاة، بطريقـة لا تنفصل عـن المعاناة الذاتيـة والموضوعية.

أنّ الحوار الغنائي أوقع في النفس، ويتيح مسـاحة كبيرة للتعبير عن الفكرة المـراد توصيلها للمتلقي وذلك من خلال مشـهد حـواري اسـتعراضي، وقد تكـون الأغـاني والألعاب الـتي ذكرناها سـابقا خـير دليل على هـذه الخاصية التي زخـرت بها أغاني أطفالنا الشعبية.

وبهذا تبقـى الأغنيـة الشـعبية عنـد الأطفال دائمـا ناصعة ببريق سـحري غامض وكيـان تلفه التفاعـلات دون الخضـوع في أشـكالها ونسـجها لنظـام أو قانـون معين، بغيـة الحصول علـى المتعة والتشـويق عن طريـق الإيحاء والصـورة والحركة.

الهوامش

1. المـيلاد، زكـي . المسـألة الثقـافية ص 136 ط الأولى 2005.
2. أدونيس، علي أحمد سعيد، صدمة الحداثة ص 294، بيروت 1978.
3. أدونيس، علي أحمد سعيد، صدمة الحداثة ص 294، بيروت 1978.
4. نجـيب، أحمد العربي ، أدب الأطفــال علم وفن ، ص 23، القاهرة 1994.
5. Fisher,Robert. (2001) Teaching Children To Thin. Nelson Thomes Ltd. United Kingdom.
6. ابـراهيم، نبيلة، أشكال التعبير في الأدب الشعبي. ص 70. دار نهضة مصر للطبع والنشر. ط الثانية.
7. صالح، ماهر – العاب الاطفال واغانيهم، مجلة الفنون الشعبية (بغداد)، العدد4 السنة 1967، ص 47.
8. أبو سعد، أحمد – أغاني ترقيص الأطفال عند العرب ط 2، ص 19، دار العلم للملايين، بيروت 1982.

المصادر

* كـتاب الألعـــاب الشـعبية الصــادر عن مهـرجان الـتـراث الـحـادي عشـر . وزارة الاعـلام - إدارة الثقافة والراث الوطني – مملكة البحرين .

المراجع

* المـــيلاد، زكـي. المسـألة الثقـافية. ط الأولى 2005، المغـــرب .
* سـعيد، علي أحمد «أدونيس» صـدمة الحـداثة، بـيروت 1978 .
* نجـيب، أحمد العـربي. أدب الأطفــال علم وفـن. القــاهرة ط 1994.
* ابـراهـيم، نبيلـة. اشـكال التعبـير في الأدب الشـعبي، ط الثـانية، القاهـرة 1995.
* يحـيى، رافـع، تأثـير ألـف لـيلة ولـيلة على أدب الأطفــال العربي. ط 2001، القــاهرة.
* أبـو سـعد، أحمـد، أغـاني ترقـيص الأطفــال عـند العرب. ط 2، ص 19، دار العلم للملايين بـيروت 1982.
* صـالح، ماهر – العاب الاطفال واغانيهم، مجلة الفنون الشعبية (بغداد)، العدد4 السنة 1967، ص 47.

الصور

* «مهرجان الألعاب الشعبية بالبحرين» أرشيف الثقافة الشعبية.



صورة المرأة
في الحكايات الشعبيّة

د. سليمة ناندا[1]

ترجمة: عبدالقادرعقيل - كاتب من البحرين

انبثقت الحكايات الشعبيّة، التي يُشارإليها أيضاً بالحكايات الخرافية أو العجائبية، من مجموعة واسعة من الحكايات البسيطة التي تداولتها الشعوب منذ آلاف السنين، وكانت ذات صلة بمعتقداتهم، وطقوسهم، وقيمهم، وبتراث الشعوب الوثنيّة.

ومع تعاقب الزمن، خضعت الحكايات الشعبيّة إلى كثير من التغييرات الجوهرية، وأصبحت ذات طبيعة وروح قابلة للانتشار، كما وصفها الناقد الأدبي (الألماني) دونالد هيس.

وجد البعض في هذا الوصف ما يُشير إلى سردٍ محدّد من الخصائص التي سَهُل التعرّف عليها، لكن بالنسبة للبعض الآخر، فإنّ هذا المصطلح لا يتضمّن نوعاً محدّداً، بل مظلّة تحتمي بها مجموعة متنوّعة من الأنواع السردية الأخرى.

الحكايات الشعبيّة هي جزءٌ مهمٌ من أدب الأطفال، وكان لها دوماً التأثير الكبير على مجتمعنا، منذ أن نشرت (ماري-كاترين دونوا)[2] في عام **1697** مجموعتها الأولى من الحكايات الشعبيّة، وإلى وقتنا الحاضر.

تحتفي حكايات (دونوا) الشعبيّة بالجمال، الكرم، الشباب الدّائم، وحبّ الجنيّات الصّادق. وبطريقة ما، فأنّ حكاياتها الشعبيّة مثل: الثعبان الأخضر، المطر، كيوبيد والروح، دُشنت إعادة الخلق الحداثية للفولكلور الشفاهي، وأثارت الانتباه إلى أنه على الرغم من وقوع أحداث حكاياتها الشعبيّة في بعض العوالم المجهولة، إلا أنّها كانت تلامس الأحداث الإجتماعيّة والسياسيّة التي عايشتها شخصياً.

منذ العام **1750** أُدرج مصطلح الحكاية الشعبيّة في قاموس اللغة الانجليزية، وانتشرت الحكايات الشعبيّة وتنامت أهميّتها، وأصبحت أكثر تعقيداً وتأثيراً.

في وقتنا الحاضر، ساهمت شركة (ديزني) في تسويق الحكايات الشعبيّة، من خلال سلسلة أفلامها الواسعة الانتشار عن الجنيات، كم تمّ توظيف شخصيّات الحكايات الشعبيّة في الأدب، والأوبرا، والأفلام، وبرامج التلفزيون، وعلى شبكات الانترنت.

إذا استعدنا حكايات الأخوين (غريم) لوجدنا دوراً بارزاً للمرأة، ولتذكرنا شخصيّات مثل: (بياض الثلج)، (ربانزل)، (ذات القبّعة الحمراء)، و(سندريلا)، مثلما نستذكر العدد الذي لا يحصى من الساحرات وزوجات الآباء الشريرات. لذا من ناحية نجد المرأة الشريرة المتمثلة في الساحرة أو زوجة الأب، وعادة ما تموت في نهاية الحكاية. ومن ناحية أخرى، نجد المرأة البريئة، الجميلة، العفيفة، التي عادة ما تقع في حبّ الأمير الوسيم، الذي بدوره يتزوجها، وينقذها من البؤس والشقاء، وينقلها للعيش في القصر كأميرة تحظى بمحبّة الملك والملكة.

نلتقي في الحكايات الشعبيّة بمجموعة متنوّعة من الشخصيّات النسائيّة، فهناك الشخصيّة الشجاعة والبارعة مثل (غريتل)، التي تستخدم ذكاءها في القضاء على الساحرات الشريرات. وهناك الشخصيّة غير المطيعة في حكاية (طفل مريم)، التي تنكر بعناد أنّها فتحت الباب الثالث عشر المحظور، وتصرّ على عدم البوح بالسر، رغم فقدها لأطفالها الثلاثة، ولا تبوح بالسرّ إلا حين تُقيّد إلى عمود المحرقة لتواجه الموت الرهيب.

على الرغم من أنّ العديد من الشخصيّات النسائيّة في الحكايات الشعبيّة هي شخصيّات سلبية مثل (بياض الثلج)، إلا أنّنا نجد شخصيّات يتحدّين السلبيّة والصمت بقوة المجادلة، كما في حكايات: (بانزل)، (العريس المجرم)، و(شهرزاد). إنهنّ من نوع النساء اللواتي يسعين جاهدات لإعلاء أصواتهنّ، وتحقيق طموحاتهنّ الاجتماعية، رفضاً لكونهنّ مجرد مخلوقات تثير الرغبة، وأفضل مثال على ذلك نجده في حكاية (العريس المجرم) حيث تنقذ البطلة نفسها بفضح جرائم عريسها وعصابته عبر كشفها لسره أمام الجميع.

تــدور أحــداث حكايــة (العريس المجــرم) حول طحّان يتمــنّى تزويج ابنته الجميلة مــن رجل محترم يرعاهــا. ويــزوج ابنته رجــلاً بدا عليه الــثراء والغنى، إلا أنّــه ظهــر فيما بعــد زعيمــاً لعصابة شــريرة من اللصــوص الذين يذبحــون الفتيــات. ومنــذ بداية تعارفهمــا لم تســتلطف الابنــة الرجل، ولم تشــعر حياله بأي ثقــة. كان العريس يلحّ عليهــا زيارة منزله في الغابــة، وذهبت رغــم خوفها ووصلــت إلى بيته فاكتشفت أنّ عريســها وعصابته يسممون شابّة، ويقطعــون أصبعها لســرقة خاتم زواجهــا. وبعد أن ثملوا ونامــوا، أخذت ابنة الطحّــان الإصبع المقطوع كدليــل على جريمته، وهربت مــن المنزل.

عنــد هذه النقطة من الحكاية نشــهد قــوة وتأثير الســرد لدى المــرأة في المجتمع البطريركــي، فبدلاً مــن توجيــه التهمــة مباشــرة إلى العريــس المجرم، حكت ابنــة الطحّان للجميع حلماً كشــفت فيه ســرّ العصابة.

تجسّــد حكايــة (العريــس المجرم) أســلوب المجتمعــات البطريركيــة في قهــر وإذلال المــرأة، وأســلوب المرأة في اللجــوء إلى الســرد للتغلّب على خضوعهــا، وذلــك بســرد حكاية أشــبه بالحلــم لمــا حدث في يــوم الزفــاف، مما أتاحــت الفرصة للضيوف في الكشــف عــن الحقيقــة والقبض علــى العريــس المجرم.

في حكايــة (ربانزل) نلتقي بفتاة وحيدة، ســجينة في بــرج لا يصل إليه أحد، لكــن في نهاية الحكاية، بعد أن قصّت الساحرة شــعرها الطويل، استطاعت مــن خــلال صوتهــا وغنائهــا أن تكشــف الطريق المــؤدي إلى حرّيتهــا. في كلا المثالــين كان صوت المرأة العالي هو ســلاحها لمقاومــة التحديات.

يشــير خطاب المرأة في جوّانيــة وبرّانية الحكاية الشــعبيّة إلى مــأزق النســاء الــلائي يعانــين ظلــم الســلطة المهيمنة، ورغبتهن في الإفصاح عن ذلــك.



تركــز الناقــدة (كــوني روزبورتــر) في رؤيتها للحكايــة، على عملية انجــذاب الأمــير إلى (ربانزل)، وهي تشــير إلى أنّ صــوت (ربانزل) هــو الذي أحضر الأمــير إليها، مثلمــا انجــذب إلى جمال روحهــا، التي جعلتــه مبتهجــاً وعاقــداً العــزم على صعــود البرج ليلتقــي بها.

قاومت (ربانــزل) عزلتها بالاســتمرار في غنائها، الذي كان يصــدح بعذوبة في الغابة، علــى الرغم من تمكّن الســاحرة من فصلهــا عن حبيبهــا، ومنعها اللقــاء به. ومن خلال صوتها الصادح اســتطاع الأمير الوصــول إليهــا لينقذها مــن الســاحرة. لقد ربطت (بورتــر) عمليّة الوصول إلى المســتقبل الجميل بقدرة الصوت الداخلي للمرأة، واكتشــافها أنّ في صوتها القوة لجعل الأمور تســير بشــكل أفضل.

عــادة مــا كان يتــمّ تصويــر المــرأة الطموحــة في الحكايــات الشــعبيّة علــى أنهــا شــريرة، قبيحة، ماكــرة، وتحيــك المؤمرات ضــد الآخريــن، على ســبيل المثــال: زوجــة الأب في (بيــاض الثلــج)، وزوجــة الأب الشــريرة في (ســندريلا)، وزوجــة الأب في حكاية (هانســل وغريتــل) التي تخلّت عن الطفلــين في الغابــة.



زوجات الآباء في الحكايات الشعبيّة يحملن سمات سلبيّة ومثيرة للاشمئزاز مثل: الغرور، الغيرة، والغطرسة، إلى جانب إلمامهنّ بأمور السحر والشعوذة.

يمكن أن نتخيّل الساحرة تعيش في مكانٍ ناءٍ، أو في غرفة مظلمة في إحدى القلاع، وهي تعدّ مزيجاً من السموم الخطرة. إلا أنّه على الرغم من إلمامها بالخوارق إلا أنّ جمالها يذوي في النهاية.

تجسّد الحكايات الشعبيّة الطرق التي حاولت فيها المجتمعات إسكات وإخضاع المرأة بجعلها كائناً سلبياً. معظم الحكايات تعزّز فكرة أنّ المرأة يجب أن تكون زوجة أو أما، خاضعة ومضحية بالنفس. المرأة الصالحة في القصص هي المرأة الصامتة، السلبيّة، دون أي طموح يذكر، وهي جميلة وتواقة إلى الزواج.

في حكاية (بياض الثلج) يتأكد الأقزام السبعة من أنّ بياض الثلج على دراية بطهو وغسل وتكنيس المنزل، ويفرضون عليها شرط البقاء معهم بعدم الخروج من المنزل، أو التحدّث مع أيّ غريب. كانت بياض الثلج بريئة جداً، ومحرومة من تطوير ذاتها المستقلة، فليس بوسعها مواجهة خطط زوجة أبيها الشريرة، بل تفر منها خوفاً على حياتها، لذا فهي الصورة الأبرز للبراءة، وللجمال الفاضل، والشباب.

الصيّاد في الغابة ينقذها من الموت بعدم قتلها، ويطلب منها الاختباء في الغابة، والأقزام السبعة ينقذونها من الموت، ويفرضون عليها شروطاً نظير العيش معهم، وهي تفي بجميع الواجبات كأيّة ربّة بيت جيّدة، لكن سذاجتها وفضولها أجبرتها على فتح الباب والسماح للساحرة الشريرة بالدخول، على الرغم من تحذير الأقزام الحكماء.

إلى جانب (بياض الثلج) هناك العديد من الأمثلة الأخرى مثل (سندريلا) التي تفي بدقة الواجبات الأنثوية في جميع أنحاء المنزل، وعلى الرغم من تعرضها لسوء المعاملة من زوجة أبيها وأخواتها غير الشقيقات، فهي لا تختار الوقوف ضدّهنّ، بل على العكس، تتحمّل الأمر إلى أن ينقذها الأمير. إن (سندريلا) تملك كلّ الصفات التي يمكن أن تثير انتباه الأمراء، فهي ربّة بيت صالحة وتتحمّل كلّ شيء بصمت.

تتضمّن هذه الحكايات تحذيراً للفتيات الصغيرات عمّا يمكن أن يصيبهنّ إذا اخترن الظهور بسمات غير أنثوية. على سبيل المثال، غناء الفتاة في (رابانزل) هو الذي جذب انتباه الأمير، وبالتالي تتالت المشاكل نتيجة ذلك. ومثال آخر الفتاة البريئة في حكاية (ذات القبّعة الحمراء) التي تقع ضحيّة للذئب الشرير في اللحظة التي تغادر فيها منزلها. انها واثقة، جريئة، تمشي في الغابة وحيدة لتصل إلى بيت جدتها. ونظراً لقلة خبرتها في الحياة، فهي لا تعرف تماماً الشرّ الكامن في الذئب.

المواقف السلبيّة للمرأة هي السمة الأساسية في الحكايات الشعبيّة، وعادة لا تستطيع المرأة إنقاذ نفسها من الخطر أو التخلص من مشاكلها، دون مساعدة من الرجل الذي يتولى إنقاذها.



الفتــاة في حكايــة (الجمــال النائــم) أو (وردة الشــوك) دخلــت في سـبات دام مائة عــام، ولم تعــد إلى الحيــاة إلا بعــد أن قبلهــا الأمــير الوســيم. وتُفلــتُ (ســندريلا) مــن وضعهــا المأســاوي بمســاعدة الأمير، وهكذا الأمر مــع (ميلندا حوريّة البحر) التي لا تتمكّن من الســباحة دون مســاعدة الفتى (ســبدوين).

غالبــاً مــا توصــف الفتيــات في الحكايــات الشــعبيّة بأنهــنّ جميــلات، حســناوات، وأكــثر بياضاً من النســاء الأكبر سناً. فالحكايات الشعبيّة تبجّل عالياً الجمــال، خاصة إذا اقترن بالــذكاء، القوّة، اللطــف، والأخــلاق، وهذا ما يمكــن ملاحظته في حكايــات الأخوين (غريم)، ففــي حكاية (القرنفلة) توصــف الفتاة العــذراء (بأنهــا رائعــة الجمال ليس بمقــدور أيّ رســام أن يبــدع أجمل منهــا). في حكاية (راعيــة الأوز) توصــف جمــال الفتاة الباهــر بأن كلّ العالــم ينظر إليهــا على أنهــا معجزة.

عــادة ما تكــون هنــاك صلــة واضحــة بين الجمــال والخــير، وبين القبــح والشــر، وأفضل مثال حكايــة (النذّافة) حيــث الفتاة الجميلــة الفاضلة يتزوجها أمــير قوي وثــري، بينما أختها غير الشــقيقة القبيحــة تموت بســبب أفعالها الشــريرة.

مثــال آخــر هــو (ســندريلا) الــتي هــي نموذج الفضيلــة عند الجميــع، فهــذه الصفات هــي التي جذبــت الأمــير إليهــا. وتوصــف (بيــاض الثلج) علــى أنّها شــديدة البيــاض، وعيناها بلون الســماء، وشــعرها الذهــبي كقرص الشــمس.

جمــا ل الفتــاة الباهر هــو دائمــاً ما يدفــع الأمير العاشــق لطلب يدها للزواج والعيــش معها في قصر أبيــه الملك.

في حكايــة (الجمــال النائــم) تنعم ابنــة الملك بالجمــال، اللطــف، الصــوت العــذب، الصحة، النعمــة، وصفات أنثوية أخرى تجعل الأمير الوســيم في حالــة من الذهــول، لأنه لــم يرَ في حياتــه مثيلاً لهــذا الجمال.

الخير والجمــا ل يرتبطان أيضاً بالكدح، وهناك دائمــاً مكافأة على المــدى البعيد، وأفضــل مثال على ذلــك (ســندريلا) الــتي تزوجــت في النهايــة من الأمــير الوســيم، على الرغــم من كلّ المحــن والمخاطر الــتي واجهتها.

الجمال الأنثوي هو محرّك الحكايات، وهو ما أعطى العديد منها هذه الشعبيّة الكبيرة في التداول بين الشعوب وإعادة الانتاج مثل (سندريلا) و (بياض الثلج).

ورغم أنّ الجمال يكافىء عادة في النهاية إلا أنّه في نفس الوقت يمثّل مصدراً للخطر، ففي حكاية (الفراء المبرقش) توصف الأميرة في الحكاية على أنّ جمالها لا مثيل له في الدنيا كلها، لكنّها تُجبر على الفرار من القصر بعد أن يقع والدها في حبّها ويبلغ مستشاريه برغبته في الزواج من ابنته.

في أحيان كثيرة، يرتبط الجمال بالغيرة بين الشخصيّات النسائيّة، وهذا ما وجدناه في (بياض الثلج) حيث الأفعال الإجراميّة التي تقوم بها زوجة الأب الشريرة تذكر القراء بتشبّث بعض النساء في الحفاظ على جمالهنّ. في (سندريلا) تتواصل الغيرة بين (سندريلا) وأخواتها غير الشقيقات إلى الحد الذي تتعرّض فيه إلى حالة يرثى لها من المآسي.

وهكذا، فالحكايات الشعبيّة لها دور مهمّ في أدب الأطفال، ولها تأثير دائم على مجتمعنا. الحكايات الشعبيّة أعيد روايتها عبر أجيال كثيرة، وتحوّلت في هذه الأيام إلى أفلام سينمائية ضخمة لن يشاهدها الأطفال فحسب، بل الكبار من جميع الأعمار.

الحكايات الشعبيّة هي أفضل وسيلة للتعرف على التغيرات الذي حدثت في القيم المجتمعية، وكيف تطوّرت وتحوّلت لتعكس المجتمع الحالي وقيمه في يومنا الحاضر. ان دور المرأة قد تغيّر بالفعل في ثقافة اليوم، فأفلام (ديزني) المستوحاة من الحكايات الشعبيّة مثل (حوريّة البحر الصغيرة) و(الجميلة والوحش) تصوّر الإناث في أشكال مختلفة أكثر إيجابية. إنهنّ يملكن المزيد من الحرية والمزيد من الخيارات لتغيير حياتهنّ وهنّ يسعين لتحقيق أحلامهنّ الواضحة.

وهكذا أنتجت (ديزني) مؤخراً أفلاماً مثل (مولان) حيث نرى البطلة الأنثى وهي تتحدى التمييز المفروض عليها في بلدها الصين، حيث لا تسمح العادات بالتحاق المرأة بالجيش والقتال إلى جانب الرجل. (مولان) حققت ذلك، واستطاعت في النهاية أن تحظى بالإعجاب على انجازها، حتى أنّ جدها أشاد بشجاعتها، وأعرب عن فخره لعصيانها. مثل هذا التغيّر الجذري في بنية الحكايات الشعبيّة يؤكد على أنّ الثقافة يمكن أن تتغيّر نحو الأفضل، وبالتالي على المجتمع أن يبذل المزيد من الجهد لقبول التغيير في الأعمال الفنية الحديثة، لطرح النظرة البديلة لصورة المرأة في الحكايات الشعبيّة.

الهوامش

1. الدكتورة سليمة ناندا: شاعرة وباحثة أكاديمية من الهند، تعمل مديرة للقسم الدولي في جامعة أنديرا غاندي الوطنية المفتوحة. نشرت المقالة باللغة الانجليزية في المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية والابداعات الانسانية، العدد الرابع 2014.
2. (ماري-كاترين دونوا) Marie-Catherine d'Aulnoy كاتبة فرنسية (1650-1705) ساهمت إلى جانب الشاعر شارل بيّرو في إرساء قواعد أدب الأطفال وبخاصة ما يسمى بحكايات الجنيّات، جمعت العديد من الحكايات الخرافية والعجائبية والتاريخية فكانت من الممهدين لكتابة الحكايات الشعبية.

الصور

❋ من المترجم



ملامح الثّقافة الشّعبيّة
في أشعار بشّار بن برد

د. سامية الدريدي الحسني – كاتبة من تونس

لا شكّ أنّ الشّعر العربي القديم قد عرف تحوّلا واضحا في العصر العبّاسي الأوّل أو شهد «هزّة» عدّها البعض «ثورة» على القديم و دكّا لما أُستقرّ من تقاليد في الشّعر توارثها العرب عن الجاهليّين. لأنّ القصيدة الجاهليّة مثّلت النّموذج الذّي أُتّبعه القدامى و ساروا على منواله وحافظوا بحرص وعناية على أدقّ خصائصه الفنّية.

ولذلك قوبل الشّعر العبّاسي «المحدث» في العصر العبّاسي الأوّل بامتعاض غير قليل واستهجنه الكثير من النقّاد وعلماء اللّغة باعتباره خروجا على «المنوال» وتحليقا خارج السّرب. ولكن عدّه آخرون كذلك إبداعا ونعتوه «بالمولّد» أو «المحدث» واحتفوا به احتفاءهم بكلّ «جديد» متميّز عن شعراء السّابقين ولا شكّ أنّ ظروفا موضوعيّة أدّت إلى نشأة هذا الشّعر وأسهمت أيّما إسهام في تبلوره ونضجه وهي ظروف سياسيّة واجتماعيّة وثقافيّة واقتصاديّة ميّزت الحكم العبّاسي عن الحكم الأموي الذّي سبقه إذ شهد العالم العربي الإسلامي جملة من التحوّلات الهامّة إثر سقوط الدّولة الأمويّة سنة 132 هـ تحوّلات طالت كلّ الميادين ولوحظت على كلّ المستويات.

فعلى المستوى السّياسي كان تحوّل الخلافة من دمشق إلى بغداد على سواعد الجيوش الخرسانيّة إيذانا بغلبة الطّابع الفارسي على نظام الحكم العبّاسي وكان بداية التّعويل المطلق على النّظم السّاسانيّة في كلّ شؤون الحكم بل علامة على ما ستعرفه الدّولة فيما بعد من اعتماد على رجالات من الفرس في تصريف شؤون الحكم وزراء كانوا أو قوّادا أو كتبة دواويين.

وأمّا على المستوى الإجتماعي فقد لاحت الطّبقيّة واضحة في المجتمع العبّاسي في عصوره الثّلاثة[1].

وساد التّرف حياة الخاصّة على نحو لم يعرفه العرب من قبل في حين ظلّت طبقة العامّة محرومة من كلّ أسباب العيش الكريم. كما اتّسمت الحياة الإجتماعيّة أيضا بكثرة الرّقيق والجواري لكثرة الأسر والسّبي في الحروب فنشطت تجارة الرّقيق حتّى كان في بغداد شارع خاصّ بها سمّي شارع الرّقيق يديره قيّم الرّقيق.

وورث المجتمع العبّاسي ما كان في المجتمع السّاساني من لهو ومجون وشاع الغناء وانتشرت ظاهرة القيان والجواري في كلّ الأنحاء. وفي الطّرف المقابل ظهر الزّهد وانتشر الوعّاظ في المساجد يحثّون على نبذ الدّنيا ويدعون إلى الآخرة.

وازدهرت الحياة الثّقافيّة والأدبيّة أيّما ازدهار لا سيما في العصر العبّاسي الأوّل نظرا لاحتكاك العرب بالحضارات الوافدة وتطوّر حركة النّقل والتّرجمة وشيوع حلقات العلم والفقه والحديث والفلسفة... في كلّ الأمصار كلّ هذه العوامل أثّرت دون شكّ في الشّعر فظهر ما سمّي بالشّعر المولّد في النّصف الأوّل من القرن الثّاني وفيه ظهرت أغراض مستحدثة جديدة استطاعت أن تدكّ أحيانا كثيرة ما استقرّ في الذّاكرة العربيّة وما تعوّدت عليه الذّائقة منذ الجاهليّة.

في هذا الإطار ندرس شعر بشّار بن برد وهو أحد أعلام الشّعر المولّد[2] من زاوية دقيقة هي التّحوّل الذّي أحدثه هذا الشّعر من شعر النّخبة إلى شعر الشّعب.

وهي في الواقع فكرة انتبه إليها بعض النقّاد ونبّهنا إليها منذ زمن بعيد نجيب محمّد البهبيتي في كتابه المعروف «تاريخ الشّعر العربي حتّى آخر القرن الثّالث الهجريّ» حين جعل أعلام التّوليد في الشّعر العبّاسي وخاصّة مسلم بن الوليد وأبا نواس وبشّار بن برد روّاد حركة شعريّة هامّة حوّلت الشّعر إلى خطاب «شعبيّ» تستسيغه العامّة وتقبل عليه فأخرجوه من المجالس والمحافل والبلاطات وأشاعوه بين النّاس. يقول في هذا الإطار: «الواقع أنّه كان في بشّار شيء جديد ولكنّ هذا الجديد لم يكن ابتكارا أصيلا لفنّ جديد من فنون الشّعر أو ذهابا في باب من أبوابه مذهبا لم يسبقه إليه أحد وإنّما كان تجديدا في طريقة التّعبير وتوسّعا في تحقيق «شعبيّة الشّعر»[3] ويضيف «وقد رأينا من قبل كيف أنّ الشّعر اتّجه إلى أن يكون شعبيّا يصوّر نفوس النّاس وحياتهم على يد الوليد (يقصد الوليد بن يزيد)

ومدرسته «الشعبيّة»... فلم يلبث بشّار أن جاء شعره ليبني هذا الجانب من الشّعر»[4]. ونحن في هذا المقال انما نحاول اثبات اهمية ثقافة بشار بن برد الشعبية في وسم شعره بسمة شعبية واضحة ضمنت له السيرورة والانتشار بين الناس. فثقافة شاعر في منزلة بشار بن برد واسعة دون شك متعددة الروافد الفكرية والمعرفية والحضارية. ولكننا سنعتني هاهنا بثقافة بعينها هي الثقافة الشعبية واثرها في شعره دون سائر الثقافات.

«شعبيّة» أشعار بشّار بن برد:

تجلّياتها وأبعادها:

الواقع أنّنا نحتاج إلى تحديد دقيق لمفهوم «الشعبيّة» في الشّعر، فهي تعني بالأساس ضربا من الأشعار لا تخاطب النّخبة والخاصّة فحسب بل تستجيب لأفق انتظار جمهور العامّة من المتلقّين.

ضربا من الأشعار تشيع بين العوامّ وتتلقّفها قلوبهم وعقولهم وتردّدها ألسنتهم وتلتصق بذاكرتهم فإذا بها شائعة بين النّاس رائجة لأسباب كثيرة توفّرت في هذه الأشعار سنقف عليها لاحقا.

هذه الشعبية في الشعر تحقّقت في شعر التّوليد عامة وفي شعر بشّار بن برد خاصّة «فلم يشأ بشّار أن يكون شاعر الخاصّة، فحسب بل شاعر العامّة أيضا وقد حرص على سيرورة شعره بين القبائل وشيوعه بين النّاس»[5] ولكنّ البهبيتي وغيره من النقّاد ربطوا هذه الشعبيّة أساسا بالمعاني والصّور فبشّار خاصّة وشعراء التّوليد عامّة قد أنزلوا المعاني من عليائها فعبّرت عن مشاغل العامّة وأستجابت لمشاعرهم كما جاءت الصّور بسيطة لا تعقيد فيها فجرت على الألسن وشاعت بين النّاس.

يقول متغزّلا[6]:

يَا قُرَّةَ العَيْنِ إِنِّي لاَ أُسَمِّيكِ
أُسَمِّي سِوَاكِ أُفَدِّيهَا وَأَعْنِيكِ
قَدْ زُرْتِنَا زَوْرَةً فِي الدَّهْرِ وَاحِدَةً
ثَنِّي وَلاَ تَجْعَلِيهَا بَيْضَةَ الدِّيكِ

فبيضة الدّيك في تصوّر العامّة نادرة قد تقع مرّة في الدّهر ولذلك أُستعارها لزيارة نادرة يتطلّع إليها بشوق عاشق متيّم. بل قد يأتي المعنى أبسط بكثير فإذا به أقرب إلى السّذاجة منه إلى الشّعر فيقول[7]:

أَسْقَمَتْ لَيْلَةَ الثُّلاَثَاءِ قَلْبِي
وَتَصَدَّتْ فِي السَّبْتِ لِي لِشَقَائِي
وَغَدَاةَ الخَمِيسِ قَدْ مَوَّتَتْنِي
ثُمَّ رَاحَتْ فِي الحُلَّةِ الخَضْرَاءِ

بل إنّ نزول بشّار بن برد بالمعاني من عليائها أدّى به إلى ضرب من الغزل جديد لم تألفه الذّائقة العربيّة. فما عادت المعشوقة من الخاصّة وما عادت تصوّر مترفة تحيط بها الجواري يخدمنها ويحرسها رجال أشدّاء.

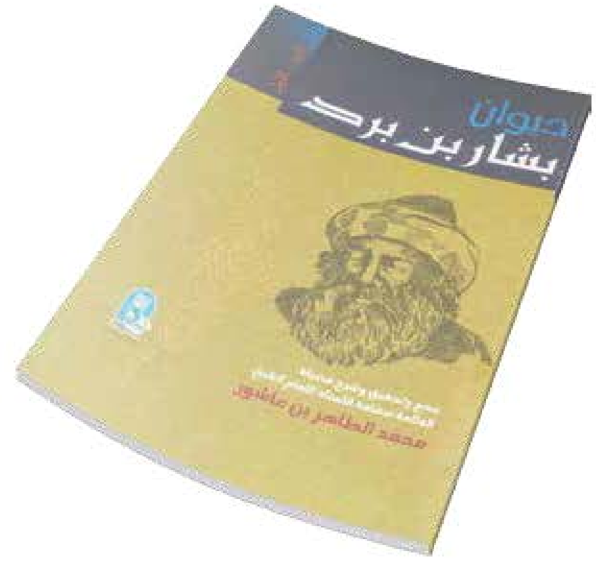
بل تغزّل بشّار بالجارية وبالمرأة من العامّة ولم يجد حرجا في أن يقول

رَبَابَةُ رَبَّةُ البَيْتِ تَصُبُّ الخَلَّ فِي الزَّيْتِ
لَهَا عَشْرُ دَجَاجَاتٍ وَدِيكٌ حَسَنُ الصَّوْتِ[8]

وقد عاتبه بعضهم على هذا الإسفاف في المعنى وهذه الشعبيّة في التّصوير فيجيبه بشّار:

كلّ شيء في موضعه. وربابة هذه جارة لي، وأنا لا آكل البيض من السّوق. فربابة هذه لها عشر دجاجات وديك. فهي تجمع هذا البيض وتحضره لي فكان هذا من قولي لها أحبّ إليها وأحسن عندها من:

«قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل»[9]



وقد أكثر من التّغزّل بـ«عبدة» وهي جارية من جواري المهديّ وقال فيها أغلب أشعاره الغزليّة فكانت بسيطة قريبة المأخذ كأنّها تعكس حرصا منه على مخاطبة المرأة بما تفهم ألم ينسب إليه أنّه ردّ مرّة منتقديه قائلا «إنّما أخاطب كلاّ بما يفهم»[10] ولذا لا نستغرب منه قوله متغزّلا[11]:

إنَّ سَلْمَى خُلِقَتْ مِنْ قَصَبِ

قَصَبِ السُّكَّرِ لاَ عَظْمَ الجَمَلِ

وَإِذَا أَدْنَيْتَ مِنْهَا بَصَلاً

غَلَبَ المِسْكُ عَلَى رِيحِ البَصَلِ

ولكنّ شعبيّة الشّعر لا تكمن في المعاني البسيطة المألوفة السّائرة والشّائعة بين النّاس فحسب بل تراها جليّة في تعويل الشّاعر على «المبتذل» من الكلم و«المألوف» من الصّياغة لأنّ لغة الشّعر هي أهمّ ركن يقوم عليه الإبداع وبفضلها يترقّى في مدارج الشّعريّة ويسمو إلى أرفع الدّرجات ليخاطب النّخبة يقول حسين الواد:

«إنّ اللّغة الأساسيّة المصفّاة الخالصة التي جبل بها الإنسان الكون وصاغ الوجود والتي هي ملازمة للخلق والإبداع هي لغة الشّعر ولغة الكلام الفنّي، إنّها ألفاظ أبكار تذكّر بها المعاني الأبكار والجواهر الخالدة وكلّما كان الكلام أكثر نقاوة وصفاء إزداد رقيّا في معارج الشّعريّة»[12]

ولأنّ شاعرنا لا يخاطب النّخبة فقط فقد أعرض عن هذه اللّغة المصفّاة أحيانا كثيرة لا سيما في الغزل أين نجد أبياتا كثيرة صاغها بن برد بلغة أقرب ما تكون إلى العامّة فلا نبحث فيها عن ألفاظ جزلة منتقاة ولا جنوح إلى صياغة تحدث في المتلقّي ضربا من الدّهشة والإنفعال وإنّما تكون أقرب إلى التّواصل والإخبار أو الإبلاغ وهذا ما يشدّه إلى الشعبيّة لأنّ الشّعر في معناه الأصيل الرّاقي «وإن حقّق التّواصل لا يشغل لا بالإخبار ولا بالإبلاغ على النّحو الذّي يشغل بهما الكلام العادي. ذلك أنّ غاية الشّعر الأساسيّة إنّما هي تحقيق الإنفعال وإحداث التّأثير وخلق التعجّب وإستثارة الإندهاش. وهذا إنّما تنهض به الصّياغة بفضل ما تتوفّر عليه من أسرار البيان»[13].

فلغة الشّعر كما هو معلوم لغة مخصوصة تهدف إلى إحداث تأثير مخصوص بأسلوب مخصوص. وذلك بأنتقاء متأنّ للألفاظ والصّيغ والتّراكيب وهي لغة إستعاريّة بالأساس لأنّ الشّعر لا يكون تقريرا لواقع وتصريحا به وإنّما يأتي في جوهره تلميحا وإشارة فلا تمنح المعاني أنفسها للمتلقّي وإنّما تدعوه إلى كشفها ورفع الحجب عنها بما يتيحه له النّصّ من قرائن وما تتيحه له اللّغة من منافذ منها ينفذ إلى العمق الغائر فيه لأنّ «غائيّة الحدث الأدبي تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإثارة»[14].

ولكنّ شعر بشّار لا يبحث عن اللّغة الصفافية المصفّاة لا سيما في الغزل كما قلنا وهو الغرض الغالب على الدّيوان بل يجنح إلى لغة بسيطة متداولة لا تثير دهشة ولا عجبا ولكنّها تسحر النّاس وتشيع بينهم لقرب مأخذها وعذوبتها

وحسن صياغتها على نحو قوله في إستهلال إحدى قصائده المدحيّة[15] :

حَيِّيَا صَاحِبَيَّ أُمَّ العَلاَءِ

وَ أُحْذَرَا طَرْفَ عَيْنِهَا الحَوْرَاء

إنَّ فِي عَيْنِهَا دَوَاءٌ وَدَاء

لِمُلِمٍ وَ الدَّاءُ قَبْلَ الدَّوَاء

فهي ألفاظ لا تثير الدّهشة ولكنّها بسيطة قريبة المأخذ كما هو بيّن وفي ذلك سرّ إثارتها وسبب سيرورتها وانتشارها بين النّاس وهو ما نقف عليه في مقطع غزليّ يعتذر فيه للمعشوقة لأنّ الخليفة المهديّ نهاه عن ذكر النّساء والتّغزّل بهنّ يقول[16] :

يَا سَلْمَ طَابَ لَكِ الفُؤا

دُ وَعَزَّ سَخطك فَأُحْتَمَيْتُهْ

وَالله رَبّ محمّد مَا

إنْ غَدَرْتُ وَلاَ نَوَيْتُهْ

أَمْسَكْتُ عَنْكِ وَرُبَّمَا

أُعتَرَضَ البَلاَءُ وَمَا بَغَيْتُهْ

إنَّ الخَلِيفَةَ قَدْ أَبَى

وَإذَا أَبَى شَيْئًا أَبَيْتُهْ

فشعر التوليد على هذا النّحو شعر في ظاهره كسر للبنية التّقليديّة للقصيدة بأقسامها الثّلاثة ودكّ لسنّة الوقوف على الأطلال بل وسخريّة منها ومن الشّعراء الواقفين على الدّيار باكين مستبكين وهو في ظاهره أيضا إستحداث لأغراض جديدة وتوليد لمعان وصور مبتدعة لا عهد للعرب بها ... وهو في ظاهره أيضا تكريس لظاهرة الشّعوبيّة وانخراط فيها بدليل أبيات كثيرة قالها بشّار بن برد وأبو نواس في مدح أصلهما الفارسي وفي السّخرية من العرب وبداوتهم و طرق عيشهم.

ولكنّ شعر التّوليد متى أمعنّا فيه النّظر وقلّبنا فيه الفكر نزول بالشّعر من أبراجه العالية إلى أحضان الشّعب الواسع بكلّ فئاته ولا سيّما العامّة المحرومة من أسباب التّرف والمفقرة أيضا لنعم المعارف و العلوم.

فإذا بنا أمام شعراء لا يخاطبون النّخبة بل العامّة ولا يقصرون أشعارهم على الخاصّة وأرباب الحكم وإن مدحوهم وتقرّبوا إليهم بل توجّهوا بها إلى المتلقّي البسيط الّذي وجد في هذه الأشعار ما يفهمه وما يتأثّر به وما يطرب إليه.

فشاع هذا الشّعر وراج رواجا مذهلا حتّى جاء في الأغاني للأصفهاني عن نجم بن النطّاح أنّه قال «عهدي بالبصرة وليس فيها غزل ولا غزلة إلاّ يروي من شعر بشّار ولا نائحة ولا مغنيّة إلاّ تتكسّب به، ولا ذو شرف إلاّ وهو يهابه، ويخاف معرّة لسانه»[17] و«شعبيّة» أشعار بشّار تكمن أيضا في غلبة الخلاعة والمجون عليه. فأغلب أشعار الدّيوان كما ذكرنا سابقا في الغزل وذلك حسب ما يبيّنه الجدول التّالي:

أجزاء الدّيوان	الغزل	المدح	الهجاء	الرّثاء	الفخر
1	48	14	14	03	04
2	57	10	09	00	00
3	38	18	23	01	04
المجموع	143	42	36	04	08

فالغزل هو الغرض الغالب على الدّيوان وهو إضافة إلى ذلك يفوق الغرض الذّي يليه من حيث الحضور في الدّيوان بأكثر من مائة قصيدة وهذا الغزل يجنح في أغلبه إلى ضرب من التّصريح دون التّلميح فيأتي المعنى سافرا والغرائز فاضحة دون تستّر أو خفاء على نحوه أباح للنقّاد اتّهامه بالفحش في القول والسّفه.

وبعيدا عن المعايير الأخلاقيّة الّتي نرفض أن نقيس بها جودة الأشعار ونؤكّد أنّها لا تصلح أداة لتقويم الأشعار نرى أنّ سيرورة شعر بشّار قد تعود أيضا إلى ما فيه من فحش ومجون وهنا نقترب من موقف طه حسين دون أن نتبنّاه في كليّته ونقصد قوله في حديث الأربعاء «وأنا أشكّ في قيمة هذا الإجماع الذّي انعقد على تقديم بشّار وإيثاره بالإجادة والتفوّق وأزعم أنّ شيئا من هذا الإجماع يعود إلى سفه بشّار»[18] فسفه بشّار ليس سببا في إجماع النقّاد على تقديمه لأنّنا لا نشكّك في مكانة شعره و جودة أشعاره ولكنّه سبب في ذيوعه وانتشاره وقوّة تأثيره وسيرورته تلك أدّت بشكل أو بآخر إلى تقديمه على شعراء عصره.

وهذا السّفه في أشعاره وتلك الخلاعة السّافرة في أبيات كثيرة من الدّيوان يعدّان ملمحا آخر من ملامح الشعبيّة في تلك التّجربة الشعريّة، شعبيّة بدت أيضا واضحة في الإختيارات الموسيقيّة الشّاعر فقد اختار بشّار في غرض الغزل البحور الخفيفة والأوزان القصيرة ووشّى أبياته بموسيقى داخليّة أخّاذة فكان شعره جاهزا للتّلحين معدّا للغناء وهذا ما يسرّ شيوعه بين النّاس لا سيّما وأنّ بشّارا قد أكثر من الرّجز حتّى عرف به وحتّى تفوّق فيه على من عرفوا به ونقصد عائلة رؤبة بن العجّاج والرّجز قريب من العامّة سهل التّلحين خاصّة وأنّ بشّار بن برد قد نقله «إلى طراوة الحضارة وانحاز به إلى جانب السّهولة»[19].



الخاتمة

ما ينبغي الوقوف عنده في خاتمة هذا البحث نتائج ثلاث هامّة أفضى إليها النّظر في «شعبيّة» أشعار بشّار بن برد.

أوّلها: أنّ هذه الشعبيّة تعني بالأساس توسيع جمهور «المتلقّين» فالخطاب الشّعري ما عاد يوجّه إلى النّخبة من المثقّفين العارفين بالأدب وأحواله فحسب وما عاد يوجّه إلى الحكّام والسّادة الذين يحتضنون الأدب والأدباء ومن لهم بهم صلة كاللّغويّين والنقّاد والفلاسفة في بلاطاتهم ومجالسهم وإنّما غدا عند بشّار وغيره من شعراء التّوليد موجّها إلى الجمهور الواسع من عامّة الشّعب بكلّ فئاته وأجناسه وطبقاته ولمّا كان الأمر كذلك أصبح تأثير هذا الشّعر خطيرا وشاملا إذ يشمل قاعدة واسعة من المتلقّين الذّين يقبلون على حفظه والإستشهاد به فيدعمون سيرورته ويضمنون شيوعه بين النّاس ومن هنا نفهم خوف النّاس من لسان بشّار ومن هجائه اللاّذع لأنّ هذا الهجاء سرعان ما ينتشر بين النّاس فيفتضح أمر من هجاهم، حقّا كان هذا الهجاء أو باطلا[20].

أما النتيجة الثانية التي أفضى إليها هذا البحث فمفادها أنّ شعبيّة الشّعر عنده تجلّت في نواح عديدة منه، فبدت ملامحها واضحة على مستوى الألفاظ والتّراكيب والأساليب والصّور. كما بدت جليّة من حيث غلبة الغزل على الشّعر وبروز معاني الخلاعة والمجون فيه فضلا عن التطرّق إلى معاني متداولة بين العامّة وذلك في كلّ الأغراض تقريبا. فلا جري وراء المعاني الفخمة الرّصينة والأساليب الأنيقة البديعة ولا الصّور المعقّدة المركّبة بل يسير الكلام في شعر بشّار على نحو بسيط سلس معنى ولغة وأسلوبا يفهمه الجميع دون استثناء. بل قد يسقط في الإسفاف والسّذاجة أحيانا اضافة الى ركوب البحور الخفيفة والأوزان السّريعة والتّعويل على «الرّجز» تعويلا كبيرا.

أما النتيجة الثّالثة والتي علينا أن نؤكّدها في ختام هذا البحث فمفادها أنّ «شعبيّة» أشعار بشّار لم تنل يوما من قيمة صاحبها الشعريّة ولا من مكانته بين الشّعراء سواء عند النقّاد المتقدّمين أو المتأخّرين فقدّم على شعراء عصره ولا سيّما من المولّدين إذ «يجمع الرّواة والنقّاد على أنّه زعيم الشّعراء المحدّثين وهي زعامة تردّ إلى أنّه استطاع أن ينهج له في قوّة السّبيل التي ترسّمها الشّعراء من حوله ومن بعده وهي سبيل تقوم على التمسّك بالأصول التّقليديّة للشّعر العربي من جهة ومن جهة ثانية تفسح الطريق لتجديد الشّاعر العبّاسي بحكم رقيّه العقليّ ومعيشته الحضاريّة»[21].

وحتّى ما قيل في ذمّ شعره قديما فإنّما نراه متنزّلا في نطاق الصّدمة التي أحدثها هذا الشّعر المستحدث في النّفوس ولا يبرّر إلاّ بتمسّك بالقديم وتعصّب شديد للنّموذج الذّي سنّه الجاهليّون وثبّته من جاء بعدهم من الشّعراء فهو نقد يعكس أزمته الداخليّة حين ظلّ متردّدا بين احتفاء بهذا الشّعر المولّد والإعجاب به، والرّفض لما جاء به من جديد لأنّه لا يوافق النّموذج ولا يستجيب للذّائقة. وحسب بشّار أنّه نزل بالشّعر من عليائه وأجراه على ألسنة النّاس ونشره بينهم فكان شعره رمزا من رموز «الشعبيّة» في الشّعر بنية وأسلوبا ومعنى.

الهوامش

1. يصطلح المؤرّخون على تقسيم العصر العبّاسي إلى ثلاثة عصور وهي:
   * العصر العبّاسي الأوّل و يمتدّ من قيام الخلافة العبّاسيّة إلى أوّل خلافة المتوكّل (من 132 هـ إلى 232 هـ)
   * العصر العبّاسي الثّاني من 232 هـ إلى 334 هـ أي من خلافة المتوكّل إلى اِستقرار الدّولة البويهيّة
   * العصر العبّاسي الثّالث من 334 هـ إلى 945 هـ من اُستقرار الدّولة البويهيّة إلى سقوط بغداد على أيدي ألتّتار.
2. نعوّل في ترجمته على الأصفهاني في كتابه الأغاني ط بيروت دت ج 3: فهو بشّار بن برد بن يرجوخ بن أزدكرد بن حسيس بن مهران بن خسروان بن أخشين بن شهرزاد بن نبوط بن يستاسب. و كان يرجوخ من طخارستان، سباه المهلّب بن أبي صفرة و جاء به إلى البصرة و جعله من قنّ اِمرأته خيرة القشيريّة فولد عندها اِبنه بردا. فلمّا كبر برد زوّجته خيرة و وهبته لاُمرأة من بني عقيل. من قيس عيلان


(1)

الأمثال والأقوال المأثورة

بقلم: أ.ج.غريماص

ترجمة: عبد الحميد بورايو

في اللغة، تتميّز الأمثال والأقوال المأثورة بوضوح عن مجموع الكلام بتغيير النغمة: يكون لدينا عندئذ شعور بأنّ المتحدّث يتخلّى طوعا عن صوته متّخذا صوتا آخر لكي ينطق بمقطع من كلام ليس له، وإنما يستشهد به فقط. يبقى على علماء الصوتيات أن يوضّحوا على ماذا يقوم بالضبط هذا التغيير في النغمة. من خلال التلقّي وحده، يمكن الادّعاء بأنّ مثلا ما أو قولاً مأثورًا يظهران كعنصرين من سنن خصوصيّ، مدرج ضمن الرسائل المتبادَلة.

- إذا مـا اعتـبرت الأمثـال والأقـوال المأثـورة عناصر دالّة لسـنن خصـوصيّ، يمكن قبـول أنّها، في اختيارها في حدود لغة مـا وفترة تاريخيّة معطاة، تشكّل سلاسـل مكتملة. عندئذ تكون دراستها، مُدْرَكَة كوصف لنسق دلالـة مغلق، ممكنة. يكفـي اعتبارهـا جميعـا كـدوالّ وافـتراض أنّ لهـا دلالة شـاملة: الوصـف التخطيطـي والبنيويّ لصعيد الدالّ يضع في الحسـبان تشكّلات مدلولها.

إضافـة إلى ذلـك؛ التسـاؤل حـول الخصائـص الشـكلية للأمثـال والأقـوال المأثـورة، إذا مـا كانت قـد بدت تعطـي لأوّل وهلـة العلامـات الأولى حول الدلالة الشـكلية لهذا السـنن الخصـوصي الذي نعبّر مـن خلاله، كمـا قيل منـذ القديـم، عن «حكمة الأمم». (بنفس الطريقة دراسـة أشكال أدبية يتحقّق من خلالهـا «نوع» ما، يمكننا أن تضع في الحسـبان الدلالـة الشـكلية لنـوع أدبيّ). إنـه هـذا البحث عن الخصائص الشـكلية الذي سـوف تتـمّ بلورته هنا.

مقاطع السلسـلة النظمية، عناصر هذا السنن، يمكنهـا أن تُصَنَّـفَ حسـب أبعـاد الوحـدات التركيبيّـة حيث تتحقّـق داخلها:

1 - أبعاد الجملة المركبة:

مطرات صغيرة تتلف طرقا كبيرة.

Ce sont les petites pluies qui gâtent les grands chemins.

من يريد أن يقتل كلبه يتهمه بالسعار.

Qui veut tuer son chien, l'accuse de rage.

2 - أبعاد الجملة البسيطة proposition:

برميل السمك تفوح منه رائحة الرنكة.

(كلّ إناء بما فيه يرشح).

La caque sont toujours le hareng.

في المستحيل ليس هناك ما يُتَمَسَّكُ به

A l'impossible nul n'est tenu

3 - أبعـاد الجملة البسـيطة الخاليـة من الفعل proposition sans verbe:

إثر المطر، الطقس الجميل.

Après la pluie, le beau temps.

ضجيج عال، جار سوء.

Grand clocher, mauvais voisin.

ملاحظة1: لا بدّ من اسـتبعاد الجمل البسـيطة- الردود من هذه القائمـة، من صنـف:

ريح الصد يدّي ما يردّ (تْهَنْيَة).

(Le) bon débarras.

لهذا السبب ولذاك.

Et pour cause   A d'autre .

التي - حسـب اصطلاح جاكبسـون - لا تنتمي لسـنن ضمـن الرسـالة، لكنها تحضر كرسـائل داخـل القصة.

ملاحظـة 2: لا بـدّ مـن الآن ملاحظـة أن هـذه التمييزات حسـب أبعـاد الوحـدات التركيبية لا تبـدو مفيـدة: في الحقيقـة، إنها الجملـة المركّبة ذات الصياغـة الثنائيّـة الـتي تميّز جميـع العناصر السـيميائيّة المتوقّعة.

- في المقابل، هنـاك تمايز آخر يظهـر لنا مهمّا: الفصل بـين جميع العناصـر السـيميائيّة باعتبارها عناصـر لها دلالـة حافّة وأخرى ليسـت كذلـك. نقصـد بالدلالة الحافّـة نقل مدلول مـن حقل دلاليّ (أيـن يأخذ مكانـه إلى جانب الـدال) إلى آخر.

فـالأمثال هي عناصـر لهـا دلالة حافّـة. فعند القول:

أهلا يا نظّارات، وداعا يا فتيات.

Bonjours lunettes, adieu fillettes.

لا يقع المدلول في مستوى دلالة النظّارات أو الفتيات، معنى المثل يوجد هنا أين تجري الاعتبارات المتعلقة بالشباب والشيخوخة.

أمّا الأقوال المأثورة، فهي على العكس من ذلك، عناصر ليست لها دلالة حافّة؛ فلسنا في حاجة إلى البحث عن دلالة أخرى:

شيء مَوْعُودٌ به، شيء مُسْتَحَقٌّ.

(وَعْدُ الْمَرْءِ دَيْنٌ عَلَيْهِ).

Chose promise, chose due.

بعيدا عن القصدية المباشرة حيث توجد هذه الدلالة.

- البحث عن المميزات الشكلية للأمثال وللأقوال المأثورة يظهر متوافقا، لأنّ المميّزات الشكليّة التي يمكن وصفها قليلا ما تلتقي جميعا في مثال واحد. هذا الأمر مع ذلك لا يدهش اللساني؛ فوجود les te (المفردة التي لا تحقّق شكليّا التضادّ: مذكّر عكس مؤنث)، أو voix (أين الفرق بين مفرد عكس جمع غير مسجّل، حتى كتابة)، لا يشكّك في المقولات الجنسية والعدديّة؛ ولا بالنسبة لمؤرّخ الفنّ: فالكاتدرائيّات المختلفة لا تتجمّع فيها أبدا جميع الملامح المميّزة للفنّ القوطي.

تتميّز الأمثال والأقوال المأثورة دائما، من وجهة نظر شكليّة، بالطابع الموروث لبنائها النحوي:

1 - بغياب أداة التعريف l'article:

كَلْبٌ جَيِّدٌ أَصْلُهُ صَيَّاد.

[وَلْد اَلْفَارْ حَفَّارْ].

Bon chien chasse de race.

عُشْبٌ فَاسِدٌ سَرِيعُ النَّمَاء

Mauvaise herbe pousse vite.

2 - بغياب الصلة l'antécédent:

مَنْ نَامَ تَعَشَّى.

[لِّي فاتو الطعام يقول تعشّيت].

Qui dort dine.

من عنده امرأة، عنده حرب.

Qui femme a, guerre a.

3 - بعدم مراعاة النظام المتواضَع عليه في الكلمات:

بالظفر يعرف الأسد.

A l'ongle on connait le lion.

4 - بعض الخصائص المعجميّة الموروثة تسمح بالذات بتأريخ الأمثال أو الأقوال المأثورة:

القناعة أكثر من ثروة.

Contentement passe richesse.

لأوّل وهلة، تردّنا الملامح الموروثة للأمثال والأقوال المأثورة لعصر تكوينها. تسمح دراسة تاريخيّة متعمّقة بتأريخها تأريخا مضبوطا، توضّح أكيدا بأنّ الشكل الموروث هو ضروريّ لها، وبأنّه يمثّل أحد ملامحها الجوهريّة.

بطبيعتها اللفظيّة، باختيار صيغ وأزمنة مستعملة (مع استبعاد غيرها)، تكون الأمثال والأقوال المأثورة في صيغة:

1 - الحاضر المعيّن présent de l'indicatif:

المبالغة عدوّة الجودة.

[الشيء إذا زاد عن حدّه انقلب إلى ضدّ].

Le mieux est l'ennemi du bien.

الثعلب يعظ الدجاج.

Le renard prêche aux poules.


(2)

2 - الأمر l'impératif:

ساعد نفسك تساعدك السماء.

Aide-toi, le ciel t'aidera.

افعل ما تفكر فيه إن عجزت عن فعل ما ترغب فيه.

Fais ce que tu penses si tu ne peux pas faire ce que tu veux.

3 - الأمر المصاغ في الحاضر المعيّن يجمع بين الإمكانيتين:

لابدّ من ربط الكيس قبل أن يمتلئ.

Il faut lier le sac avant qu'il soit plein.

عليك ألاّ توقض القط النائم.
[ابعد على الشرّ وغنّيلو].

Il ne faut pas réveiller le chat qui dort.

- تبدو البنية الإيقاعيّة الثنائيّة للأمثال وللأقوال المأثورة كملمح شكليّ مميّز أكثر عموميّة من أبعاد الوحدات التركيبيّة التي تتحقّق داخلها. إنّه إذن في مستوى الجمل المركّبة المنغّمة، يجب البحث عن عناصر تفسير طابعها الأصليّ.

1 - تضادّ جملتين بسيطتين propositions

إرادة المرأة ... من إرادة الله

Ce que femme veut ... Dieu le veut

2 - تضادّ جملتين بسيطتين خاليتين من الفعل:

اليوم بالزهرات ... غدا بالعبرات

Aujourd'hui en fleurs ... demain en pleurs

3 - تضادّ مجموعتين من الكلمات ضمن جملة بسيطة:

بالظفر ... يُعْرَفُ الأسد

A l'ongle ... on connait le lion

ملاحظة3: تأتي القافية وكذلك السجع ليؤكّدا هذا التضادّ الثنائي:

للزّيجات وللأموات ... يسعى إبليس بثبات.

Aux mariages et aux morts ... le diable fait son effort.

دوريّان على سنبلة ... لن يبقيا على محبّة.

Deux moineaux sur un épi ... ne sont pas longtemps amis.

تكون البنيـة الإيقاعيّة الثنائيّـة دائما مدعّمة باستعمال تضادّات عبى لبصعيد المعجمي، حيث يبدو القصد واضحا.

1 -تكرار الكلمات La répétition des mots

على قدر الرؤوس، على قدر الرؤى.

Autant de têtes, autant d'avis.

إرادة المرأة، من إرادة الله.

Ce que femme veut, Dieu le veut.

2 -وضع أزواج تضادّية من الكلمات في حضور نظمي :

أهلا يا نظّارات، وداعا يا فتيات.

Bonjours lunettes, adieu fillettes.

مَطَرَات صغيرة تُتْلِفُ طرقا كبيرة.

Ce sont les petites pluies qui gâtent les grands chemins.

في المسير الطويل يَثْقُلُ الْحَمْلُ القليل.

Au long aller petit fardeau pèse.

لا تدّعي هذه التلميحات القليلة استفراغ وصف الخصائص الشكلية للأمثال وللأقوال المأثورة. مع ذلك يمكننا العثور عمّا هو خاصّ بصفة كافية ويسمح، في هذه المرحلة، بصياغة بعض الملاحظات حول دلالة الشكل المثلي والقولي.

- ترجع الصياغة الموروثة للأمثال والأقوال المأثورة المتضمّنة في سلسلة الخطاب الحاليّ، فيما يظهر، إلى ماض غير محدّد، يضفي عليها نوعا من السلطة التي تنتمي لـ «حكمة القدماء». يمثّل طابع القدم المميّز للأمثال إذن وضعا خارج الزمن للدلالات التي تحتويها؛ إنها طريقة شبيهة بـ«كان في قديم الزمان» التي تُسْتَهَلُّ بها الحكايات والخرافات، الموجّهة لموضعة الحقائق المكتشفة في القصة في زمن «الآلهة والأبطال».

- إنّ استخدام الزمن الحاضر وصيغ التعيين indicatif أو الأمر impératif، يتعارض بصفة واضحة مع ما قلناه قبل قليل، يكشف أكثر عن الوضع الشاذّ للمثل أو للقول المأثور في الخطاب. فالحاضر المستعمل هنا يصبح الزمن اللاتاريخي الخالص الذي يساعد على تلفّظ حقائق مطلقة، تحت شكل استنتاجات بسيطة. ويضمن الأمر بدوره، عن طريق تأسيس قواعد للسلوك خارج الزمن، دوام قانون أخلاقيّ لا يتغيّر.

- إننا، في الوضع الراهن للأبحاث حول الجمل المركّبة المنغّمة، لا نقدّم سوى فرضيّات تمسّ دلالة البنيات الثنائيّة. يبدو مع ذلك دالاًّ أنّ الجملة المركّبة، لمّا تُدْرَكُ في الشكل النغمي الثنائي، تظهر كبنية واضحة ومغلقة في نفس الوقت. لابدّ من انتظار نتائج الأبحاث حول التضادّ ما بين البنيات الثنائيّة التي تميّز الكتابة التقليديّة، والإيقاعات الثلاثيّة للرومنسيّين، لكي يمكن اعتبارها كدوالّ (في أنساقنا الرمزيّة، في تمثيلاتنا أو في طموحاتنا) لعالم مكتمل، متوازن، هانئ.

- يستسلم الانسياب «الأسلوبي» للعناصر المعجميّة المكوّنة للأمثال وللأقوال المأثورة بسهولة كبيرة للتأويل.

إنّ تكرار نفس العنصر المعجميّ في طرف البنية المثليّة والقوليّة من صنف :

على قدر الرؤوس، على قدر الرؤى

Autant de têtes, autant d'avis

بعيدٌ عن العين، بعيدٌ عن القلب

Loin des yeux, loin du cœur

يسمح بإقامة علاقة مُتَبَادَلَة ما بين المقطعين

كما هما متمفصلين: هذا التقارب للأشياء وللسلوكات المتشابهة يميل نحو تكوين أقسام كبرى من العلاقات الْمُتَبَادَلَة ويُعِينُ بصفة ملحوظة على ترتيب العالَم الأخلاقيّ الذي ينبثق عنه مجتمعٌ ما.

إنّ تحقيق أزواج تضادّيّة، على الصعيد النظمي، والتي هي منتظمة تحديدا مثل:

اليوم زهرات، وغدا عبرات

Aujourd'hui en fleurs, demain en pleurs

في إنتاجها لتضادّات جديدة من صنف: زهرات عكس عبرات، تتوسّل بالطريقة الوحيدة غير التركيبيّة الممكنة -التتابع- من أجل توضيح علاقات السببيّة، التحديد، التبعيّة، جاعلة إيّاها مشاركة في «طبيعة الأشياء»، لأنها تنتمي لنسق وليس لسلوكات فرديّة.

يمكن لدراسة العلاقات المتبادلة وأزواج التضادّات القابلة للتنضيد فيما بينها، أن تسمح بإقامة موضوعاتيّة وبنية نسق الدلالات المغلق الذي يكوّن مجموع الأمثال والأقوال المأثورة لجماعة لغويّة في فترة تاريخيّة معيّنة.

- إنّ التفسيرات القليلة السابقة موجّهة للتسليم بوجود حقل دلاليّ مستقلّ، مؤكّدة الطبيعة الشكلية الذاتيّة لعناصر سيميائيّة تُدْعَى عادة في الأدبيّات الكلاسيكيّة أمثالا وأقوالا مأثورة.

نحن مقتنعون بأنّ الوصف المنهجيّ للأمثال وللأقوال المأثورة، المهمّ في حدّ ذاته، يستطيع أن يقترح عناصر لتفسير مسائل الأسلوبيّة، ويُعِين، عن طريق القائمة المستفرغة للعلاقات المتبادلة والأزواج التضاديّة التي يُعْثَرُ عليها في الأمثال، على دراسة رمزيات أخرى: رمزيات الأساطير، الأحلام، الفولكلور.

المصادر

※Les proverbes et les dictons, in : A.J.Greimas, Du sens : essais sémiotiques, Editions du Seuil, Paris, 1970, p.p.309-314. (Paru dans « Cahiers de lexicologie », 1960, n°2, sous le titre de « Idiotismes, proverbes, dictons».

※ ظهر المقال أول مرّة في «كراريس المعجميّة»، رقم2، 1960، تحت عنوان: »الكلم المأثور، الأمثال، الأقوال المأثورة«. ثم نُشر ضمن كتاب «في المعنى» لـ«أ.ج.غريماص»، 1970، بالعنوان الْمُقَدَّم هنا.

※ ملاحظة: اجتهد المترجم في تقديم ترجمة وفية للأمثال والأقوال المأثورة، ووضع ما يماثلها في الأمثال الفصيحة أو الدارجة بين معقوفين. كما أن استخدام البنط الغليظ جاء لتأكيد العبارات التي تمّ تمييزها في المقال الأصلي.

الصور

1. https://upload.3dlat.net/uploads/3dlat.net_26_17_f904_409e647729a71.jpg
2. https://www.almrsal.com/wp-content/uploads/2014/04/Champs-Elysees-Paris-France.jpg


(1)

العواشر، الفأل، والعولة

دراسة ميدانية في دلالة الأنشطة الفلاحية في منطقة تبسة الجزائر

أ. إبراهيم بن عرفة - كاتب من الجزائر

إن الطقوس والممارسات والاحتفالات جزء من المعتقدات الشعبية وقسم لا يمكن عزله عن الموروث الثقافي للشعوب فالطقوس الممارسة هي عبارة عن عملية هدنة مع القوى الغيبية وما يصاحبها من احتفالات في مختلف المواسم هو عملية شكر على ما تم الحصول عليه من إنتاج وفير ومن بينها إهداء الفأل للجيران والمقربين أو إقامة احتفالات صغيرة وبسيطة بمناسبة الغلة الوفيرة، وكلها عمليات متوارثة جيلا عن جيل بدأت في الاندثار بفعل عدة عوامل ونسعى في بحثنا هذا إلى كشف النقاب عن هاته الممارسات وإيضاحها ومحاولة تفسيرها.

مقدمة:

تعد دراسة الطقوس ورموزها وممارساتها من أهم المجالات الخصبة التي تسمح بفهم ما يدور في أذهان أفراد المجتمع وما يخصه، كما تعد ميدانا ثريّا لكشف ما يتم إنتاجه من تصورات (l'imaginaire) وتمثلات، ورمزية تأويلية لبعض الأحداث والظواهر التي ينتجها المتخيل الشعبي والعقل المحرك الخفي للمجتمعات المحلية، الأمر الذي يجعل من دراسة هذه المنتجات في المتناول العلمي وميدانا خصبا ثريا للدراسة والتحليل الإثنولوجي والأنثروبولوجي هاته الممارسات تصنف جميعها في إطار المقدس أو ما يسمى في الدول العربية عموما والجزائر خصوصا بالعواشير[1] وما يصاحبها من ممارسات ثقافية داخل العائلة وخارجها كالاحتفال بالختان، والزواج، ومراسم الجنازات، والمولد النبوي الشريف، وصيام أيام من شعبان، والتبرك بالأولياء وموعد زياراتهم واحتفالاتهم الشعبية خصوصا الاحتفالات والطقوس المرافقة للعمليات الزراعية والاعتناء بالمحصول من زرع وبذر وغرس وتقليم ونزع للحشائش الضارة وفأل وبكور[2] وحصاد وغيرها من العمليات التي تدخل ضمن دائرة طقوس التبرك، وغيرها من الممارسات مثل رقصة الحضرة في بعض المجتمعات المحلية والتي يقصد بها طرد الجن وإبعاد الأرواح الشريرة خصوصا في الفترة السابقة لشهر رمضان، لأن شهر رمضان تصفد فيه الشياطين ويعرف حراكا كثيفا في الليل، وإذا استمرت الشياطين في الحركة فإنها ستؤذي الناس، خصوصا في الأوقات الحساسة من الليل، مع تعود السكان على الصدقات وإخراج المعروف والتطبيب التقليدي حفظا وحماية من الأذى وخوفا من آهلي المنزل أو المنطقة من سكان العالم الآخر، هذا كله يتم وفق جدول زمني معين تتداخل فيه السنة القمرية مع السنة الشمسية ينظم هاته الممارسات سواء بطقوسها أو باحتفالاتها على مدار العام والغرض منه هو عقد هدنة مع القوى الغيبية والطبيعة والعيش في أمان مقابل تقديم هاته الطقوس، سنحاول من خلال هذا المقال الربط بين موضوعين من مواضيع البحث في الفلسفة والأنثروبولوجيا ألا وهما موضوع الزمن والثقافة الشعبية المتداخلان ضمن مصفوفة من الممارسات والطقوس والتصورات. وعليه يتبادر إلى أذهاننا التساؤل التالي:

* ما ماهية الطقس؟ وما مدلولاته الرمزيّة؟
* بم يتميز كممارسة اجتماعية أو فردية وعن غيره من الممارسات الاجتماعية؟
* ما هي الوظائف الأساسية التي يؤديها في الأنشطة الفلاحية؟
* لماذا نخصص جزءا من الزمن في الاحتفال وإقامة الشعائر والطقوس سواء ما كان منه شرعيا أو دينيا أو بدعة في اعتقاد البعض الآخر؟

مفاهيم عامة

1 -الزمن والوقت:

قد انفردت العربية دون غيرها من اللغات السامية بكلمة (الزمان) (الأبد، الدهر، الحين، الوقت، الأجل، السرمد، الخلد، الأمد، المدة) ولكل منها معناه الخاص والدال على قسم ونوع من الزمن فـ(الآن) للدلالة على المدة أو الوقت واللحظة الحاضرة وقد تعني الوقت الطويل أو القصير، وأما (الأبد) فهو صيغة ظرف زمان أو هو الوصف الدال على الامتداد الزماني في المستقبل، وأما (الخلد) فتحمل المعنى نفسه، ولفظة (المدة) و(الأجل) بمعنى المدة المحددة أو نهايتها. وأما (الوقت) فهو جزء من الزمان ويرى الأشعري أن الوقت له عدة دلالات (ابن منظور، 2003، ص61) منها:

* الوقت هو الفرق بين الأعمال، وهو مدى ما بين عمل إلى عمل،ويحدث مع كل وقت فعل.

* الوقت هو ما توقته للشيء، وزعموا أن الأوقات هي حركة الفلك، وساعات الليل والنهار.

ويعتمد مفهوم الزمن على التجربة المعاشة سواء أعطت هذه الأخيرة معنى لمصير الفرد أو تاريخ الجماعة، وقد وجدت الأنثربولوجيا في الزمن أحد الأبعاد الرئيسية لدراسة الظواهر كوجود ملموس لتشكيل الواقع الاجتماعي (بيار بونت ميشال إيزار، 2006، ص 531).

2 - الممارسات الطقوسية والاحتفالية:

عند ذكر مصطلح الممارسات تتبادر إلى أذهاننا عدة مصطلحات من طقوس وعادات وتقاليد وصولا إلى العرف ويمكن شرحها كما يلي:

أ. الطقوس:

اشتقت هذه الكلمة من اللغة السنسكريتية وهي تعني ما هو مطابق للنظام وهذا ما جاء على لسان جينون حينما أكد أن الطقس يدل على ما تم تحقيقه وفقا للنظام (لوك بنوا، 2001، ص 93).

يندرج الطقس ضمن خصائص ومكونات الحياة الإجتماعية للأفراد والمجتمعات كل حسب خصائصه التي جبل عليها ووجدها منذ الأزل ويتم بتكرار الظروف التي تستدعي إعادة القيام به وهو يتسم بأوليات يفترض تفعيلها لكي يفرض طابعه على الإطار الذي يساهم تدخله في تحديده.

ويعرفه معجم إثنولوجيا أنثربولوجيا «الطقس عمل يهدف إلى أداء مهمة أو الوصول إلى نتيجة ما عبر تلاعبه ببعض الممارسات لإجتذاب العقول وجعلها تؤمن به قبل التفكير بتحليل المعنى، وهو يجري للاحتفال بمناسبات وضعية، أو لاتقاء خطر محدق أو تقبل الأمور الحتمية كطقوس الموت وطقوس الولادة وطقوس المرور» (بيار بونت، 2006، ص 634).

أما قاموس الأنثروبولوجيا فيعرفها بأنها فعاليات وأعمال تقليدية، لها في أغلب الأحيان علاقة بالدين والسحر، يحدد العرف أسبابها وأغراضها، وهي دوما مشتقة من حياة الشعب الذي يمارسها، ويعتقد البدائيون أن أدائها، يرضي الآلهة والقوى فوق الطبيعية، والمعبودات، وعدمه يسبب غضبهم، ويجلب نقمتهم وتجرى الطقوس في فعاليات مختلفة: كالرقص، وتقرب القرابين ونحر الأضاحي واداء الصلوات، وترديد التراتيل، والأعمال والأنشطة الاقتصادية وأحاسيس الإنسان (شاكر سليم، 1981، ص 826).

ولها عدة أصناف نذكر منها طقوس الزراعة التي يعرفها: بأنها طقوس تتعلق بتهيئة الأرض للزراعة، وبذر البذور، وحماية المحصول من المخاطر التي تهدده، والاستمطار، وطقوس البواكير، كما تتضمن طقوس الزراعة بين بعض الشعوب البدائية أضاح بشرية: فيقتل عدد من العبيد، وتخلط دماؤهم بطحين بواكير الحصاد ويصنع منها خبز يؤكل، ضمانا لوفرة المحصول، وكان أول من درس هذه الطقوس دراسة مفصلة مالينوفسكي في كتابه (Coral Gardens and Their Magic) (بيار بونت، 2006، ص 828).

* التعريف الاجرائي: عملية ممارسة لجملة من الرموز والإشارات والإيماءات إما عن طريق التواصل اللغوي بالكلام مثل الخطاب والحديث والمجالسة أو الممارسات اليدوية في صيغة احتفالية أو فلكلورية تمكن الأفراد من التواصل مع القوى الغيبية التي يخافونها أو فيما بينهم البعض.

* الأسطورة: بمجرد ذكرنا لكلمة طقس يتبادر إلى أذهاننا مباشرة علاقته بما يسمى بالأسطورة أو الخرافة، ترجع كلمة الأسطورة إلى الجذر موتوس Mutus الذي يعني أبكم وصامت، وترتبط فكرة الصمت بالأشياء التي


(2)

لا يمكن التعبير عنها إلا بواسطة الرموز (لوك بنوا، 2001، ص 21).

وهي مقتبسة من الكلمة اليونانية أستوريا Historia وتعني حكاية وقصة غير حقيقية أو على العكس، بينما كلمة Historia تعني التاريخ كما يقول مالينوفسكي الذي يرى بأنها ركن أساسي من أركان الحضارة، تنظم المعتقدات وتعززها وتصون المبادئ الأخلاقية وتقومها، وتنطوي على قوانين لحماية الإنسان (قسم الدراسات، 2002، ص 28).

- وكتعريف إجرائي: هي عملية نقل رواية عبر الزمن تحمل رسائل مليئة بالمعاني والدلالات الرمزية لنمط الحياة والتفكير الخاص بالإنسان في تلك الفترة، لهذا فهي تعتبر وسيلة من بين وسائل الاتصال مع الماضي كالرقصات والحكايات والخرافات وما يرتبط بها من هالة رمزية ومعنوية.

ب. العادات والتقاليد:

يتخطى مفهوم العادة الاجتماعية مسألة التكرار لعملية معينة، أو النشاط «اللاشعوري» واللاواعي لعملية ما، والناتج عن تكرار فعل حتى ولو كان فعلا اجتماعيا. مفهوم العادة أضيق من المفهوم الاجتماعي لهذه الكلمة وقد عبر «بيار بورديو» عن ضيق مفهوم العادة «habitude» في كتابه الحس العملي وقد عبر عنه بمفهوم «habitus» أي «النزوع الشخصي الاجتماعي» فهذا المفهوم يشير عملية إنتاج الأفكار الاجتماعية، ثم إعادة إنتاجها مع تغير الظروف الاجتماعية أيضا، واستمرارية هذا النشاط مع استمرارية تطور المجتمع (عاطف عطية، 1993، ص 48).

يعرّف معجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا العادات والتقاليد كما يلي: «العادات والتقاليد الشعبية ظاهرة تاريخية ومعاصرة، هي من حقائق الوجود الاجتماعي ونعني بها الممارسات والسلوكات التي درج الناس على عملها أو القيام بها وتكرر الفعل بها حتى أصبحت مألوفة، فالتقليد هو عرف يرتكز على الروتين، والواقع أن كل تقليد يميل إلى تمييز بعض التصرفات التي يشرعها ماض غالبا ما يكون عابرا» (بيار بونت، 2006، ص 386).

فالجيل الحالي يقلد أساليب الجيل الذي سبقه ويسير عليها في مختلف الأعمال والممارسات الاجتماعية، إن كان ذلك في الملبس أو المسكن أو العقيدة أو غير ذلك. ممارسة أو طريقة أداء شيء ما، وانتقال هذه الممارسة من جيل إلى جيل. وهي جزء من الثقافة المشتركة بين أفراد مجموعة اجتماعية بعينها. وشأنها شأن كل السمات الثقافية، ضرب من ضروب السلوك المكتسب بالتعليم، يختلف باختلاف الشعوب، فالأكل على سبيل المثال حاجة بيولوجية لكل الناس، أما التصرفات في أثناء تناول الطعام، وعادات إعداد الطعام فتختلف من جماعة إلى أخرى.

ج. العرف:

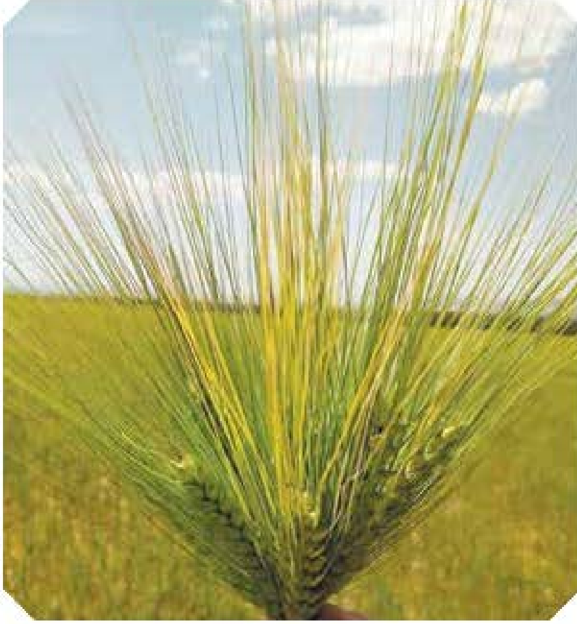
يعرفه قاموس الأنثربولوجيا بأنه مرادف لكلمة سنن وهو نمط من أنماط التفكير التي يعترف

بها المجتمع ويتقبلها، وهي في الأغلب تقليدية، بطيئة التغير، يحس الأفراد بأنه ذات قوة ملزمة وأن الالتزام بها يؤدي إلى نفع المجتمع، والخروج عنها يستلزم العقاب، لأنه ينطوي على تهديد مباشر لسلامة المجتمع (شاكر سليم 1986، ص 648).

نمط من أنماط التفكير الشعبي، وهو جملة العادات التي تعكس أفكار المجتمع عن الصواب والخطأ. ويواجه الأفراد الذين ينتهكون عُرف المجتمع الذي ينتمون إليه معارضة وعقابًا شديدين. وعادة ما يوافق العرف التشريعات السماوية في أي دين حق كالإسلام وديانات أهل الكتاب الأصلية غير المحرفة إلا ما رفضته هذه الديانات من أعراف معينة وأبطلتها. ويعتقد مُعظم الناس أن صلاح مجتمعهم يعتمد على تقوية عرفه. ومن أمثلة التفكير الشعبي، التي يعمل بها المجتمع، تقاليد الزفاف والجنائز وآداب المائدة. ويؤدي انتهاك مثل هذه الأنماط من التفكير الشعبي إلى رد فعل غير حاد، مثل الدهشة أو الازدراء (جلال مدبولي، 1973، ص 43).

يعد عالم الاجتماع الأمريكي وليم جراهام سمنر أول من صاغ اصطلاح العرف في اللغة الإنجليزية، وذلك في كتابه طُرق التفكير الشعبي 1940م وأشار سمنر إلى أن العرف قد يختلف من مجتمع إلى آخر (william graham simner, 1948, p 8-12).

وبوجه عام فإن كل مجتمع يعتقد أن عرفه الخاص هو أكثر الأعراف طبيعية وقيمة، إذن فالممارسات الفلاحية هي جميع الطقوس والممارسات السوسيوثقافية التي يقوم بها أفراد المجتمع والمرتبطة أساسا بالفلاحة وظواهر الطبيعة ويقصد بها التبرك أو الاحتفال... الخ كعمل طبق العصيدة لدى تساقط الثلوج استبشارا بالعام الفلاحي وزراعة الحقول والحصاد وجني المحاصيل الموسمية الأخرى والاعتماد على


(3)

حركة القمر واتجاه الريح وحالة الحيوانات في تحديد الطقس والمناخ.

3 - النشاط الفلاحي:

هو جل العمليات التي يقوم بها الإنسان في خدمة الأرض من حرث وبذر وسقي وحصاد وتربية للحيوانات وتدجينها وصيدها بهدف التغذية وضمان البقاء، إضافة إلى الاستهلاك العلاجي في بعض النباتات التي يجمعها ويلتقطها، ويتبين لنا مرور الإنسان الواحد (الفلاحين) على جميع مراحل عملية التطور.

يشير ابن خلدون في مقدمته إلى أن الفلاحة تعرف بـ: «النظر في النبات من حيث تنميته، ونشوئه بالسقي والعلاج، وتعهده بمثل ذلك» وهي إما زرع أو غرس (ابن خلدون، 2010، ص 656)

ويشير عبد الغني النابلسي في افتتاحية كتابه الملاحة في علوم الفلاحة إلى هذا المصطلح بقوله: «معنى فلاحة الأرض هو إصلاحها وغراسة الأشجار فيها وزراعة الحبوب المعتاد زراعتها، وإصلاح ذلك وإمداده بما ينفعه ويجوده، ويدفع الآفات عنه، ومعرفة جيد الأرض ووسطها والدون منها.

ومعرفة ما يصلح أن يزرع أو يغرس في كل نوع منها، من الشجر والحبوب والفواكه والخضر. والوقت المناسب والمختص بزراعة كل صنف، والهواء الموافق لذلك وغراسة ما يغرس فيها، وكيفية العمل في الزراعة والغراسة. ومعرفة أنواع المياه التي تصلح للسقي، لكل نوع منها وقدره، ومعرفة الأزبال وإصلاحها، وما يصلح منها بكل نوع من أنواع الأشجار والخضر والزرع. وكيفية العمل في عمارة الأرض قبل زراعتها وبعد غراستها وتزبيلها، وتعديلها لجري الماء عليها بعد سقيها، وتقدير ما يحتمل من الأرض من أنواع البذر. وعلاج الخضر والأشجار من الآفات اللاحقة بها، وتدبير ذلك كله والقيام عليه بما يصلحه» (عبد الغني النابلسي، [د.س]، ص 3-8).

وترد الإشارة في المعاجم والقواميس إلى أن الزرع مقابل للغرس، فالزرع هو «طرح البذر في الأرض وعادة ما يكون هذا البذر هو القمح والشعير، أما الغرس فهو مختص بالشجر» وقد أشار إلى ذلك إخوان الصفا [4] بقولهم ترد الإشارة إلى أن النبات «إما أشجار تغرس قضباتها وعروقها أو زروع تبذر حبوبها وبذورها» (إخوان الصفا، [د.س]، ص 247).

وقد ظل هناك لبس في استعمال هذين المصطلحين إلى وقت طويل حتى ألف الإمام عبد الغني النابلسي كتابه: علم الملاحة في علم الفلاحة، وقد أشار هؤلاء جميعهم إلى أن المنطقة العربية تغلب عليها الصحاري والبوادي، فبعضها يصلح للفلاحة كالجزء الشمالي من بلاد المغرب واليمن وحوض النيل وبعض مناطق الحجاز، ونشأت في بعض هذه المناطق نظم للري ومنشآت له، وعرفت هاته المناطق بالمنتجات الفلاحية التي يشار إليها دوما في التبادل التجاري، أما الأعراب من سكان البادية، فنشأتهم ازدراء الفلاحة وانتقاص قدر أهلها، ذلك أن البادية يعوزها الماء الذي به حياة النبات وعماد الفلاحة، ولا يناسب البادية إلا أصناف قليلة من النباتات الشوكية والأعشاب البرية (زيد صالح، 1998، ص 29)، وازدراء عرب البادية للفلاحة لا ينفي وجودها لدى العرب عامة، وأشعارهم عن الأرض ونعوتها، وأبواب الأشجار المختلفة وكيفية زراعتها والاعتناء بها .

الدراسة الميدانية :

النشاط الفلاحي في منطقة تبسة

نرمي من خلال هاته الدراسة إلى الكشف عن جزء من الموروث الثقافي الخاص بالمنطقة ممثلا في النشاط الفلاحي الموسمي والعلاقة الوثيقة التي تربطه بالمعيش اليومي للفلاح في منطقة تبسة هاته المنطقة التي تداولت عليها عدة حضارات منذ ما قبل التاريخ:

1 - لمحة عن منطقة الدراسة :

تبسة ليست مدينة رومانية ولا بونيقية كما يعتقد ويروج لها الكثيرون تبسة مدينة نوميدية عريقة تضرب، بجذورها في أعماق التاريخ ورغم أننا نجهل تاريخ بنائها و الاسم الذي أطلقه عليها بناتها الأولون إلا أن بعض المصادر ترجع تاريخ بنائها إلى القرن الخامس ق.م أتى على ذكرها مؤرخون قدامى مثل تيودور الصقلي وبوليب اليوناني تحت اسم هيكتامبول أي المدينة ذات المائة (serre de roche, 1952 p 10) باب وذكرها ياقوت الحموي في معجم البلدان حيث يقول بأنها مدينة قديمة أزلية، فيها آثار كثيرة للأول، عجيبة ما بإفريقية بعد قرطاجة، وأعظم منها، فيها دار ملعب قد تهدم أكثره أغرب ما يكون من البناء، ولو غرست الإبرة بين حجرين من حجره لما وجدت منفذا، وفي داخلها أقباء معودة بعضها فوق البعض، وبيوت تحت الأرض، وأزواج كثيرة، ولها منظر هائل. والمسكون اليوم من تبسة إنما هو قصرها، وعليها سور من الحجر جليل متقن العمل، كأنما فرغ منه بالأمس، وهو حصن

عظيم، وفي مدينة تبسة قباء تدخلها الرفاق بدوابهم في أيام الشتاء، يسع القبو منها ألفي دابة وأكثر، ويقرب تبسة واد بينها وبين قفصة (تونس) ستة مراحل يقع في قفر سبيبة وبينها وبين سطيف (وسط الجزائر) ستة مراحل في بادية تسكنها العرب، ولمدينة تبسة بساتين كثيرة وفواكه عجيبة ويجود فيها الجوز حتى يضرب به المثل في إفريقية (ياقوت الحموي، 1993،ص 993) وقد مرت عليها عدة حضارات مثل الحضارة الرومانية والوندالية والبيزنطية والفتح الإسلامي وتعتبر بوابة الإسلام في الجزائر ويوجد بمدينة نقرين الصحراوية المتاخمة للحدود التونسية آثار وقبور المسلمين الفاتحين وبها مقر وقبر الكاهنة داهية التي خاضت حرب الخمس سنين مع حسان بن النعمان (ابن خلدون، المقدمة، ج 7 ص 10).

ولها تاريخ نضالي كبير إبان الفترة الإمبريالية والثورة التحريرية بلغت من أبنائها الغالي والنفيس وضحت بثرواتها ضد المستدمر الذي لم يترك الأخضر ولا اليابس فيها إلا وبلغته يد الخراب والدمار وكان لها دور بارز في تحوير مسار الثورة الجزائرية بواسطة معركة الجرف الكبرى التي أثبتت فيها ولاية تبسة أنها أنجبت مقاتلين بخبرة هندسة قتالية بالغة الأهمية، ليأتي عليها فجر الإستقلال وتركب قطار التنمية فهي ولاية فلاحية بالدرجة الأولى ولها من الآثار ما يحولها قبلة سياحية بامتياز.

2 - رزنامة الأنشطة الفلاحية

- **الاستعداد للعام الفلاحي:**

ينطلق موسم الحرث يوم 15 أكتوبر من كل عام، وفيه كانت المرأة تأخذ أنية مليئة بالزبدة الحيوانية أو ما يسمى الدهان ويربط المحراث إما على بقرتين أو حمار وتأخذ حبة رمان كبيرة، «وموسم الحرث عادة ما ينطلق مع البكور الأول لثمرة الرمان» وتفلق على سكة المحراث وتعطى تلك البذور للأولاد الصغار في شكل فأل لأن الأولاد يرمزون للنقاء والعفة والفأل الذي يقدم لهم أملا في أن يجازيهم الله على حسن صنيعهم بمحصول وفير ويدهن المحراث ورأس الدابة التي تقوده بذلك الدهان، ويكون العشاء في تلك الليلة كسكس باللحم، تبركا بالعام حتى ينزل الله خيراته والعشاء عادة ما يكون وليمة جماعية، لأهل الدوار أو القرية ويعزم فيه أضعف الناس من الناحية المادية حتى تمحى روابط وقيود الماديات.

- **إستقبال الشتاء:**

يدخل فصل الشتاء بالخيرات والأمطار الفصل الذي يكتسي الحلل البيضاء والشفافة بالمياه والثلوج والبرد، الفصل الذي كان الفلاح قد أعد له العدة خلال فصل الصيف، من مؤونة ولباس ووسائل مساعدة على تحمل البرد وهذا لا يعني أنه فصل السبات، بل بالعكس يمكن أن يكون العمل المضني الذي يقوم به الأفراد خلاله أكثر من أي فصل آخر من السنة. وهو مكون من عدة مراحل ويبدأ تقريبا من أواخر شهر نوفمبر الميلادي وصولا إلى بداية شهر مارس.

- **عيد رأس العام الفلاحي:**

يتم الاحتفال بعيد رأس العام الفلاحي في منطقة بئر الذهب ولاية تبسة كغيرها من مناطق الجزائر وتعتبر هاته المناسبة المهمة من بين العواشير التي لا يتنازل عنها سكان الجزائر بالرغم من إيمانهم بوجود عيدين دينيين فقط وهو كناية عن تمسكهم بعاداتهم وتقاليدهم، حيث أن جميع المخبرين أجمعوا على أن الاحتفال يتم في يوم الثاني عشر إلى الثالث عشر من شهر جانفي وهنا نلمس الجانب العقائدي في رمزية الاحتفال، حيث يكون رأس السنة الفلاحية مناسبة لتبادل


(4)

الزيارات العائلية وإنهاء الخصومات وإقامة الصلح ومناسبة كذلك للتضامن الاجتماعي عبر تجميع الصدقات وتوزيعها على المحتاجين.

- المراعي ومصادر المياه:

إن المراعي ومصادر المياه من أهم الأشياء ضرورة في حياة الفلاح بهاته المنطقة حيث أنه مستقر تماما وليس متنقلا مثلما كان عليه الحال إلى الأمس القريب، فالمراعي التي توفر الكلأ للمواشي بأنواعها ضرورة قصوى على أساس أنها مصدر رزق الفلاح أيضا ولا سبيل له إلى التنقل بها لأماكن أخرى، إضافة إلى ذلك يحتاج الفلاح مصادر المياه الصالحة للشرب له وللمواشي التي يربيها فمصادر المياه غاية أساسية في حياة الفلاح اليوم، وهاته المصادر يمكن حصرها في مياه الأمطار والمياه الراكدة إن وجدت، إضافة إلى مياه الآبار الجوفية ومياه السدود وذاك ما هو متوفر في المنطقة، وإلا يلجأ إلى جلب الماء عن طريق شراء صهاريج مياه ذات سعة كبيرة يستعملها للاستهلاك الشخصي ولشرب المواشي.

- استقبال الربيع:

يعتبر فصل الربيع فضاء يبرز فيه الغنى الثقافي لهذه المنطقة وعمق تراثها الشعبي، بحيث تتخلله عدة نشاطات ابتداءا من الانتباه للأعشاب الضارة في الأرض «ما يوصل مارس غير نقي زرعك وفارص» ويتم العمل في شكل مجموعات من أجل تنقية أكبر عدد ممكن من المساحات المزروعة من الحشائش التي تفسد المحصول في انتظار أيام الحسوم «أيام شديدة البرودة تدخل قبل فصل الربيع بقليل» تقوم النسوة بإعداد الحلويات التقليدية الخاصة والمسماة المبرجات أو الأبراج فرحا بعيد الربيع وتوزع على الأطفال الصغار وترسل إلى الجيران والعمال في الحقول مع اللبن أو الحليب على أساس أن اللون الأبيض يرمز إلى الصفاء وحسن النية مع جميع المتعاونين في أرض أحد الفلاحين ليأتي عليه أيضا الدور في العمل في حقولهم إضافة، إلى القوة التي تمنحها مادتا الحليب والتمر لجسم الإنسان.

- الاستعداد لموسم الحصاد:

مع دخول موسم الحصاد أو بداية الاستعداد له تأتي مرحلة جديدة من مراحل هذا التقويم وهي مرحلة الفطيرة حيث يقال «ما تفوت الفطيرة إلا وما تبقى في السماء طيرة» وهي أواخر شهر أفريل الميلادي وبداية شهر مارس حيث أثناء هاته الفترة لا تلاحظ الطيور في السماء فجميع الطيور تلتقط الثمار وتعمل على تخزينها وتقوم ببناء الأعشاش الجديدة والتزاوج والإباضة والتفقيس، وعند الاستفسار عن سبب التسمية أي الفطيرة لاحظنا

وجود روايتين أولاهما تقول بأن هذه الفترة هي التي فطر فيها الله السموات والأرض أي خلقهما ولذلك سميت بالفطيرة أما الرواية الثانية فتقول بأن اليهود المعايشين للمسلمين في شمال إفريقيا، رأوا بأنهم يتعبون أثناء هذه الفترة من العام بخسارتهم لمحاصيلهم الزراعية نتيجة تساقط كثيف للبرد، فاقترحوا أن يمدوهم بفطيرة الدم التي يصنعونها لتفتيتها على المحاصيل كي يتفاداها البرد، ولكن الرواية الأولى هي الأقرب لدى كل المخبرين كما تكون هاته الفترة هي فترة الاستعداد لفصل الخير والعمل لجميع الكائنات الحية فصل الصيف، وتجز الأغنام ويتم فطام الخراف ومع أخر ماي يحصد فال المرمز[3].

- إستقبال الصيف:

يقال عادة قبل كل دخول فصل الصيف في هذه المنطقة بأن (الصيف أب الزوالي)[4] أو ثلاثة أشهر صيف يخدمو على العام كامل، ويتم الاستشهاد بقصة النملة والصرصور على أساس أن العمل أثناء هاته الأشهر لا يقتصر على الرجال أو العمال بل تدخله جميع فئات المجتمع كافة شيوخ عجائز نساء رجال، شباب وأطفال وكل حسب قدرته وكل حسب مجهوده ففصل الصيف فصل البركة وفصل حصد الخيرات وتعميمها على كافة أهل الريف أو القرية.

- إستقبال الخريف:

يتم إستقبال فصل الخريف بالفرح والسرور ودعوة الله عز وجل بتعميم الخيرات وجلبها وذلك أيضا من خلال مجموعة من الطقوس حيث يقال إن أتت صابة أو محصول وفير في ثمار التين الشوكي فإن العام لا يكون جيدا والعكس صحيح إن كانت غلتها غير جيدة ولم تنتج إلا قليلا فالعام يأتي عام خيرات زد على ذلك أن هذه الفترة تتميز بهبوب الرياح القوية.



(5)

3 - الموروث الثقافي الفلاحي:

من خلال معايشة مجتمع الدراسة والبحث في موضوع الأنشطة الفلاحية عبر الزمن، وما يتعلق بها من معيش يومي للأفراد نجد أن الذاكرة الجماعية لهؤلاء الأفراد مازالت خصبة وغنية بجملة من الدلالات الرمزية ويمكن إدراجها كما يلي :

- الأساطير والأمثلة الشعبية الفلاحية:

تتميز المخيلة الشعبية بثراء نادر في كل ما يتعلّق بالأساطير والخرافات والأمثلة الشعبية الفلاحية والتي هي مرتبطة تقريبا بكل شهر من شهور التقويم الزمني الفلاحي والتي ترتبط بدورها ارتباطا وثيقا بالدورة السنوية للكائن الحيواني والنباتي بصفة عامة والشجرة بصفة خاصة على أساس سهولة التعبير بها وتحررها من القيود واشتراك جميع فئات الشعب فيها وبالتالي فهي غنية بالرموز المعبرة عن العقائد والأحداث وعن تجربة الإنسان في بعده المكاني والزماني في عيشه اليومي

من ناحية ومـع الطبيعة والكـون وقواهما الخفية من ناحيــة أخرى.

- الطقوس والمعتقدات:

المعتقد هو تلك المعلومة المكتسبة الراسخة في الفكـر. ولا ترسـخ المعلومــة إلا بعـد تفاعـل للحـواس والعقل والوجـدان فيما بينهـا، خلال زمن معـين. إذن المعتقـد معلومــة مبنيــة وفـق منهـج وخطـوات، خلال زمـن معين.

والمعتقـدات هنا هـي جملة الطقـوس المكررة التي يقـوم بهـا أفراد هـذا المجتمـع. كمـا أن كلمة طقـس «Rite» مشـتقة مـن الكلمـة اللاتينيـة «Ritus» وهـي عبارة تعني عـادات و تقاليد مجتمع معين و يعرفها علمـاء الانثروبولوجيا الاجتماعية هي: «مجموعة حركات سـلوكية متكررة يتفق عليها أبنـاء المجتمع وتكون علـى أنواع وأشـكال مختلفة تتناسـب والغاية الـتي دفعت الفاعـل الاجتماعي أو الجماعة للقيـام بها».

كمـا تشـير لفظـة «طقـس» إلى الكيفيـة الـتي يتمّ بهـا أداء الأنشـطة المقدّسـة وتنظيمها في إطـار احتفـالي، ويشـار بهـا في الديانة المسيحية إلى «النظـام الذي تتـمّ بـه الشـعائر والاحتفالات الدينية المقدّسـة». ومن حيث الأصـل اللغوي تتأتّى لفظـة «Rite» في اللاتينيـة مـن «Ritus» ويعنى مجموع «الأنشـطة والأفعال المنظمـة التي تتخذها جماعة مـا خـلال احتفالاتها»، فالطقـس يعني من خلال كلّ هذه التعريفات مجموعـة من «القواعد» الـتي تنتظم بها ممارسـات الجماعة، إمّـا خلال أداء شـعائرها الـتي تعدّها مقدّسـة أو من خـلال تنظيم أنشـطتها الاجتماعيـة والرمزيّـة وضبطهـا وفـق «شـعائر» منتظمة في الزمان والمـكان (منصف المحواشي، 2007، ص 15-43).

والتي تعتبر معالم ومؤشـرات التركيبة والبنية الاجتماعية السـائدة في الوسـط الريفي والتي تتمثل في جملة مـن الممارسـات والنشـاطات التي تجرى في هـذا الوسـط مـن أجـل تحقيـق غـرض معـين وتعكس كل ممارسـة أو نشـاط قيمة ودور الفاعل في ذلك المجتمـع وطبيعة البناء الـذي ينتمي إليه، لدرجـة أن هاتـه الطقـوس أصبحـت عبـارة عـن معتقدات ترسـخت في أذهان هـؤلاء الأفراد الذين قامـوا بدورهم بتشـريبها لأبنائهم جيـلا بعد جيل.

- طقوس التبرك والخصوبة:

كل مجتمـع ينزع نحـو الانغلاق مدعـو للمحافظة علـى الأسـرار، لاسـيما إذا تعلـق الأمـر بالأمـور الشـخصية أو بعض طقوس التبرك التي تمارس في السـر، مثل التبرك بالعام الجديد عـن طريق تقديم الأطعمـة وإقامـة الولائم أو عن طريـق التبرك بماء المطر كتعريض جزء من الجسـم لمـاء المطر والقول المصاحـب لهـا بأنه رحمـة مـن الله عز وجـل. وهنا سنستشـهد بمقولة راد كليف براون حول الطقوس، إذ يقول «إن إحدى وظائـف الطقوس هي التعبير عن مشاعر معينة أو التمسـك بقيم محددة مما يعتمد عليـه المجتمع في مسـيرة حياتـه بغـرض تقويتها، وقـد وضحـت لنـا الآن الحقيقـة الهامة الـتي يقوم عليها هذا الـرأي، فالطقوس والسـحر وتحريم بعض الأشـياء، كلها أمور رمزية في جوهرهـا ومن ثمة فهي تعـبر عن معـان خاصة، وكـثيرا ما يظـن الناس أن لهـا تأثـيرا، ولا ريب أنـه قد تكـون لهـؤلاء الذين يمارسـونها نتـائج هامـة علـى الصعيـد الإجتماعي. والأداء الإجماعـي للطقـوس قـد يعـبر عن قيـم لها دورها في الحفـاظ على التضامـن الإجتماعي ويقوي مـن فاعليتها».

كما أن للطقس ممـيّزات يمكن تحديدها في ثلاثة مظاهر:

* القواعـد العامـة المنظمة للطقوس أو الطقس: حيـث يتـم خضـوع الأفـراد إلى قواعـد معينة تتمظهـر في أشـياء واضحة علـى سـبيل المثال


(6)

نذكر منها خلع الحذاء عند دخول المسجد، عدم الأكل من القدر مباشرة، تقبيل يد المرأة بالنسبة لبعض الثقافات، الذبح تجاه القبلة، الركوع عند الدعاء أمام إحدى الآلهة في بعض الديانات. إلخ بحيث يخضع الطقس لقواعد منتظمة متعارف عليها لدى أفراد الجماعة لا يمكن أبدا الدوس عليها.

- التكرار حيث يعاد القيام بممارسة الطقس أو الإحتفال به في مناسبات زمنية معينة على مر الأيام، وحسب «توزيعيّة» زمنية calendrier horaire، مضبوطة. لا تعتبر الممارسة الطقوسية أو الطقوس طقوسا إن لم تتكرر في دورة زمنية ثابتة على الأقل مرة في السنة، وهو ما يسمح بتسليط الضوء عليها والتعمق في دراستها واكتشافها.

- الشحنة الرمزيّة التي تتّخذها فعند تسليط الضوء على طقس معين مثل طقوس التبرك سنجد هناك شحنة دلالية قوية، تعطي الممارسات دفقها وفعاليتها الرمزيّة الخاصّة هاته الشحنة تتمثل في الشعور بالرضا عن ذلك الفعل أو عدم الشعور وعلى سبيل الذكر منها ذهاب النسوة إلى حمام سيدي يحي بن طالب «حمام مياه كبريتية» من منا لا يعرف فائدة المياه الكبريتية في العلاج من الأمراض الجلدية والروماتيزيمية تذهب أغلب المخبرات إلا الإجماع بالقول أن من تدخل الحمام ونيتها نية خبيثة وليست طاهرة تجف مياه الحوض من عند دخولها إليه ومن تنوي نية طاهرة وتدفع ثمن ما نوت دفعه أو تجلب ما نوت جلبه وتستحم في الحوض الكبريتي وتطلق العنان للزغاريد فإن الحوض سيتدفق بالمياه ثانية وسيمتلأ عن أخره وهنا نستشف الشحنة الدلالية الرمزية القوية لهذا الفعل فشرط الإخلاص في النية واجب ولا بد منه والشعور بالرضا عن إرتفاع منسوب المياه أو حصاد محصول جيد دليل على نجاح الطقس الذي قام به المزارع أو الفلاح والعكس صحيح وهو ما يميز الطقس.

ومن ما سبق نؤكد على التركيز على ميزتي التكرار والشحنة الرمزية أساسا، فإذ تمعنا في الطقوس وممارساتها المختلفة في الحياة الإجتماعية، نستحضر واقعا مجتمعيا محليّا يتّسم بالتغيّر السريع ويشهد في نفس الوقت كثافة للممارسات الطقوسية، وبخاصّة الدينية والاحتفالية منها. ثمّ إنّ

الزمن الاجتماعي يعاش بحسب إيقاعات وأشكال من التحقيب (périodisation) تختلف من الفردي (عيد الميلاد، الزواج...) إلى الجماعي (الأعياد الدينية والوطنية)، وتتخذ دلالات مشتركة أحيانا ومختلفة لدى الجماعات هنا وهناك وخاصة في وظيفتها أحيانا أخرى. ومن خلال هذا المدخل ربّما سيتاح لنا أن ندرك أكثر مبرّرات «استمرار» هذه الظواهر التي تبدو في الظاهر لا معقولة، وأن نتبيّن مبرّرات ميل النّاس في الانخراط بكثافة في هذه الممارسات الطقسية.

فعندما تحاور مخبرا ويبدأ في سرد بعض الأحداث وكأنه يروي لك وجوده في زمنين مترادفين معا الزمن الفيزيقي المعاش والزمن الأسطوري الميثي (ميرسيا إلياد، 1986، ص 364)، فيشحن الزمن الذي يرويه لك بالقداسة ويستجلب عبارات الأيام الخوالي والزمن الجميل، وأيام النية والطيبة والغفلة (منصف المحواشي، 2007، ص 15-43) (كي كان الذيب يسرح مع الغنم)[5] فتقشعر الأبدان من ما يروي ويبدو للمرء وكأنه بصدد دخول عالم مثالي فيه كل شيء معلوم ومحبك وفق خيال المخبر، فتجد نفسك مشحونا تجاه ما يروى ويأخذك الفضول إلى الانتباه هنا يوق مرسيا إلياد يتوقف الزمن الحقيقي ويبدأ الزمن الخيالي في العمل، ولذلك تحس بتجربة تشبه إلى حد بعيد رحلة عبر الزمن أو قصة ميلاد جديدة مما يتحتم عليك إرجاع العداد إلى الصفر mettre le compteur du temps à zéro، لكي تعيش تلك الحالة الطقسية في إطارها الزمني الحقيقي في تلك الحكاية أو ذلك السرد وهو ما يثبت أن ممارسة الطقوس مرتبطة بمناسبات محدّدة مثل بدايات المواسم ونهايتها، أو بالأعياد الدينية، أو بأحداث تحوّلية مثل الانتقال من وضع اجتماعي (العزوبة) إلى وضع آخر (الزواج) أو من مرحلة عمريّة إلى أخرى (الطفولة إلى الشباب). وجميع هذه المحطّات الزمنية تتصاحب في عرف الجماعة المحلّية بإدراك خاصّ للزمن وبالتحوّل النوعي الواقع في مراحل العمر وفي حياة الجماعة.

دور المعتقدات الفلاحية في المجتمع

المجتمع الريفي مجتمع تقليدي يتصف بفاعلية البنية القبلية وتركيبته الاجتماعية تعكس ثقافة المجتمع السائدة، ونوع القيم السائدة وطبيعة الأدوار الممارسة بين مختلف الأفراد، فالمجتمع الريفي يعبر عن النشاط الإنتاجي الرعوي، وتعتبر العائلة أو الأسرة هي الوحدة المحورية في تنظيم العمل والإنتاج، وتتحدد أدوار ونشاطات المرأة وأدوار الرجال، فأهم خصائص الأسرة الريفية أنها تعكس طبيعة الحياة الاجتماعية، والاقتصادية التقليدية، خاصة بقوة التضامن الاجتماعي (التضامن الآلي) وتنميط السلوك الاجتماعي، وفق العادات والأعراف التقليدية. وهو ما يمثل نوعا من الجبرية على الأفراد الذين يتوجب عليهم الانصهار في الجماعة مما يجعلهم لا يستطيعون التعبير عن إرادتهم الخاصة فالفرد عن طريق التعاون ومد يد المساعدة يمارس فعلا اجتماعيا نابعا من محيط الجماعة والأسرة التي نشأ فيها ومن بين تلك الأفعال السوسيوثقافية نسلط الضوء على ظاهرة العولة:

1 - العولة كنشاط فلاحي سوسيوثقافي بامتياز:

كل هاته المراحل التي قطعناها في الروزنامة الزراعية للفلاحين في منطقة تبسة كانت تمهد لوفرة الإنتاج بمختلف مواده وأشكاله كي تأتي المرحلة الأخيرة من العمليات الزراعية الاقتصادية ألا وهي تخزين الحاجة من المنتوج سواء البقول الجافة او الخضروات أو العصائر لتحقيق الاكتفاء الذاتي فمنذ القدم كانت العائلات في منطقة تبسة معروفة بتخزينها لما يسمى بـ: المونة هذا المصطلح رافق إلى وقت قريب جل العائلات التبسية التي كانت تقوم بتدبير أمور حياتها اليومية

من خلال هذا النشاط الإنساني الاقتصادي بامتياز حيث يرادف هذا المفهوم كلمة المؤونة أو التموين في القواميس والمعاجم ويتم الاستزادة بمكونات العولة السنوية (كسكسي وبركوكش وهريسة وطماطم وفريك ومرمز وبعض البقول الأخرى) وكان هذا النشاط منتشرا بكثرة في المنطقة نظرا لطبيعتها الجغرافية التي تفرض على قاطنيها ممارسة النشاطات الفلاحية من زرع وغرس ورعي للأغنام لأنها الحرفة التي كان يقوم بها حوالي 90 % من السكان إن لم نقل أغلبيتهم والمجال المكاني لدراستنا هذه ليس منطقة تبسة كاملة وإنما منطقة بئر الذهب وهذا راجع إلى طبيعتها الفلاحية في تركيبتها السكانية ومورفولوجيتها الاجتماعية التي تعرف ممارسة سكانها لنشاطي الزراعة والرعي كسلوك اقتصادي ومعيشي يومي لأنها لا تحتوي على كماليات الحياة من مصانع وشركات ومؤسسات كبرى للعمل وبالتالي يعتبر نمط معيشتها أقرب للأشكال الأولية لأنظمة الإنتاج التي عبر عنها لويس هنري مورغان في تفسيره التطوري ويقوم السكان هنا بعمليات الحرث والزرع والبذر خصوصا للحبوب كالقمح والشعير الموجهين للاستهلاك البشري والحيواني وقلع النباتات الضارة والري إن وجد والحصاد والدرس لتبدأ عملية العولة في التنفيذ وهذا لمجابهة أيام الشدة كالقحط والجفاف وعدم توفر الأموال وتواتر المناسبات المختلفة من ناحية والتحكم في التصرف الغذائي اليومي لتخفيف وطأة المصاريف على رب العائلة لكن الملاحظ هو بدأ زوال هاته التقاليد التي تعرفها العائلات في معظم مدن تبسة وفي منطقة بئر الذهب منذ القدم.

2 - حار ودسم :

بعض العائلات مازالت تحافظ على هذا التقليد (هريسة الفلفل الأحمر الحار) والذي يتم وفق عمليات عديدة ومتعبة تتمثل في القطف أو الشراء والنشر للشمس، والتشريح لمدة زمنية معينة ثم الرحي والمزج بزيت الزيتون، للحفاظ على الاحمرار ومن ثمة التخزين في أنيات فخارية أو زجاجية والتي استبدلت في أيامنا هذه بالحافظات البلاستيكية، هذا إضافة إلى فتل كسكسي القمح المحصود آنيا الذي كانت تقوم به بعض الحرائر وكسكس القمح الصلب المفتول من الطحين والبركوكش مثل الكسكس ويسمى في بعض المناطق في الجزائر العيش أو المردود أو البربوشة أو المحمصة يتميز بحبات خشنة عن الكسكس، هاته المواد تقريبا كانت لا تنفد من البيوت الجزائرية وبالأخص ناحية تبسة فعند فتح غرفة المؤونة والتي عبارة عن مكان مقدس لا تلمسه كل يد ويكون دوما نظيفا خاليا من الرطوبة والغبار وكل عوامل التلف وإن كانت غرفة فمفتاحها لدى ربة البيت فبمجرد فتحها تتسلل إلى أنفك رائحة الفلفل المخلل وزيت الزيتون ومشتقات العجائن بأنواعها وعبق البهارات التي تحيلك إلى عالم الروايات مع الأطعمة الشرقية اللذيذة.

ولكن عند غياب ربات البيوت كبيرات السن، فإن هاته الأعمال تبدأ في الزوال والاندثار لأن نسوة الوقت الحاضر يفضلن الراحة والاستجمام، على مثل هاته الأعمال نظرا لانتشار التكنولوجيا والمطاعم العصرية، في الوقت الذي كان الرجال في السابق يشدون الرحال للبحث عن لقمة العيش أو الترحال بحثا عن المراعي للماشية فتجدهم مطمئني البال لأن المخزون الغذائي العائلي يفي بالغرض والحاجة لمدة قد تزيد عن موعد الحصاد والجمع والالتقاط في الموسم الموالي مدة غيابه.

3 - نظام مقنن بامتياز :

يتميز نظام العمل بالعولة بمنهجية زمنية دقيقة تتقيد بها ربات البيوت والفلاحون وهذا لتفادي أي طارئ قد يحصل مثل القحط والجفاف

(يغرش) مصطلح يدل على فساد المنتوج إثر تعرضه للرطوبة أو المياه دون قصد، كما يتم تخزين بعض المنتوجات الفلاحية الأخر داخل القلال أو القلل من زيتون وزيت زيتون وسمن وعسل ومخلل الفلفل والخردل والجزر.. إلخ ورغم أن العولمة عبارة عن سلوك اقتصادي يجابه به الانسان ما يعترضه من اضطرابات جوية على طول العام الفلاحي وطريقة حفظها صحية لا غبار عليها في ظل عدم وجود أجهزة تبريد إلى وقت ما.

فهي لا تزال من اختصاص البوادي والأرياف عموما وتتراجع بصفة ملحوظة في نقاط التجمع الحضرية ذات الكثافة المرتفعة مثل القرى والمدن لأسباب اجتماعية وثقافية.



(7)

أو الحر والبرد أو الفيضانات المدمرة فعند القيام بجولة خفيفة في المناطق الريفية ترتسم لك ألوان عديدة أمام المنازل أو فوق السطوح الأبيض والأخضر والأصفر والأحمر وكل لون من هاته الألوان يدل على نوع الطعام المعد للتخزين وتجد دوما شبكة متناوبة من الأطفال والنساء للحراسة والوقاية من الطيور وبالأخص الفتيات الصغيرات اللاتي يجري تدريبهن وإعدادهن للعمل في هذا الميدان ومن أجل توريث هاته الأعمال باعتبارها كنزا أسريا وجب نقله جيلا بعد جيل من إمرأة إلى أخرى، فإن كان اللون أبيضا فهو موعد الكسكسي (العيش أو الطعام) كما يسمى في بعض المناطق، وإن كان أخضرا فهو وقت الفريك (قمح نصف ناضج) أو زيتون، وإن كان أصفرا فهو مرمز (شعير نصف ناضج)، وإن كان اللون احمر فهو موسم الطماطم أو الفلفل بعمل مصبرات للطماطم والهريسة، أما عن عملية أفواج الحراسة التناوبية فهي لصد محاولات التسلل للعصافير والحيوانات الدخيلة التي يمكن أن تفسد المنتوج كما يتم تقليبه على أشعة الشمس كي لا

الخاتمة

تزخر الجزائر كبلد عربي إسلامي بجملة من المكونات والعناصر الثقافية المتماسكة والتي تتعايش وفق مصفوفة جغرافية واحدة تجمعها وكيان تنتمي إليه ألا وهو الجزائر، وهو ما يجعلها ثرية من الناحية الفلكلورية بشقيها المادي واللامادي ولكن الملاحظ وفي جميع البلدان أن التراث المادي موجود ومحفوظ ويتم الكتابة والتأريخ له أما الغير المادي فالكتابة عنه مازالت شحيحة، ويحتاج إلى التوثيق والأرشفة في جميع البلدان العربية وخاصة الجزائر لأنها رقعة جغرافية ثقافية بامتياز تجمع الثقافات الشاوية والقبائلية والتارقية والشلحية والمزابية كدوائر ثقافية كبرى لها خصائصها ومميزاتها إلى غيرها من الدوائر الثقافية الصغرى التي تذوب ضمن هاته الثقافات المتعايشة داخل إطار عربه الإسلام.



ألعاب قريتي
وطفولة الزمن الجميل

نملة شجاع الدين – كاتبة من اليمن

تعد السنوات الأولى في حياة الفرد من أهم المراحل العمرية المؤثرة في بناء وتشكيل شخصيته، حيث تتشكل فيها أولى المقومات التي تمثل مختلف المعارف والقيم والتي تظهر في المراحل العمرية اللاحقة، لذا تتضح أهمية استقرار واتزان الحضن الاجتماعي الأول للطفل والمتمثل بالأسرة بكل مقوماتها الاجتماعية والثقافية والاقتصادية، لما لها من تفاعلات وتأثيرات متداخلة مع بعضها البعض

من جهة ومع المجتمع المحيط من جهة أخرى لتصبح البيئة المؤثرة بشكل مباشر على تكوين الشخصية في فترة الطفولة بكل مراحلها القصيرة، فهي بمثابة المرآة الاولى التي يتطلع إليها الطفل حينما يبدأ في الإبصار فتنعكس عليها ومن خلالها قيم المجتمع عموما فتنقلها من ثراء انساني حضاري خارجي الى ثراء تكويني داخلي يظهر جليا في شخصية الفرد كسلوكيات ومواقف واتجاهات وقيم تتطور وتتغير بفعل تطور الحياة بكل متغيراتها.

ويمكن القول بان كل تلك المقومات تنعكس بصورة مبسطة على شكل أنشطة وتتميز الأنشطة تلك تحديدا التي لها علاقة بمرحلة الطفولة وهي المرحلة الزمنية ذات الخصوصية العالية، وعلى رأس تلك الأنشطة اللعب بكل أشكاله المتنوعة والمتعددة، فاللعب يمثل المدخل الوظيفي لعالم الطفولة ووسيطا تربويا فعالا يساعد على تشكيل شخصية الفرد في تلك الفترة التي تعد الفتره التكوينية الأساسية للبناء النفسي في مراحله الاولى، لذا اكتسب اللعب اهميته في حياة الأطفال ووعى هذا الامر الكثير من العلماء والفلاسفة والاخصائيين النفسيين والاجتماعيين، ووعى ذلك الأباء والأمهات بشكل فطري فكما كانوا يبحثون عن المتعة والابتهاج فإنهم يرون ذلك حقا لا بد وأن يوفروه لأبنائهم في مرحلة معينة وبطرق شتى .

وكما عُرِف اللعب بأنه نشاط تنفيسي للأطفال وهو وسيلة أصيلة في الحصول على المعرفة، سواء كانت هذه المعرفة متعلقة بالعالم الخارجي والبيئة المحيطة أم وسيلة لاكتشاف اشياء جديدة غير مألوفة من قبل فينمو فيهم دافع حب الاستطلاع، وحب الاكتشاف، ومهارة البحث، بالإضافة إلى التخفيف التدريجي من نزعة الانسان الاولى في التمركز حول الذات إلى التواجد مع الأصدقاء والأقارب والجيران، بحيث يتم تكوين صورة تفاعلية مصغرة للتفاعل مع المجتمع الكبير المحيط بكل مكوناته، الأمر الذي ينتج الصورة الواقعية للذات النامية. المتواجدة بشكل متوازن بين مفهوم الأنا اوالذات من جانب. وبين تواجدها وتعاملها مع الآخرين من جانب آخر.

هذه المفاهيم حول أهمية سنوات الطفولة وأهمية اللعب كأداة للتنفيس وأداة لغرس المبادئ والافكار وتعلم المهارات قد يعلمها المهتمون والباحثون والمتأملون في علوم النفس والاجتماع وخاصة في هذه السنوات التي عاصرتها ثورة المعلومات والتكنولوجيا، لكن أن يفهمها أباؤنا وأمهاتنا وهم يمثلون شريحة واسعة ممن عانوا من الأمية المتفشية قبل قيام ثورة 26 سبتمبر 1962 مع مرافقة عدم وصول المعلومة إلا عبر الاذاعات امر يعكس مرحلة تاريخية انتقالية تستحق الدراسة والبحث بشكل مكثف ومن عدة محاور ليفهم تجسد ذلك الوعي الذي بان جلياً في الأساليب المتبعة في تربيتنا وتعليمنا، بشكل جماعي متماثل وكأن القرية بيت واحد. وما يعنينا هنا هو الإطلالة السريعة على القيم التربوية والتي زرعوها فينا أطفالا فقد كان يميزهم اهتمامهم العالي بقيمة التعليم وقيمة اللعب فخصصوا مساحات للعلم ومساحات أخرى للعب بشكل يومي وبشكل متواز فلا يطغى جانب على جانب لنصبح بعدها قادرين على ممارسة شخصياتنا بكل توازن.

ففي بداية الثمانينات مع سنوات طفولتنا المبكرة، كنا في قرية نائية ترجع إداريا الى عزلة بني سيف العالي في محافظة إب أو اللواء الأخضر كما يطلق عليها، والتي تقع في الجزء الأوسط من الجمهورية اليمنية بين خطي عرض (75-13)-(5 - 14) وبين خطي طول (43-45) شرق جرينتش وتبعد عن العاصمة صنعاء مسافة (193 كم).

فعلى الرغم من بعد المسافة إلا انه كانت تتمثل فيها العديد من الأنشطة الاجتماعية والثقافية والتي تعكس زخما ثقافيا وتفاعلا مستمرا بمختلف الأعمار وعلى مدار العام بطريقة دورية هي أقرب للتحضر واقرب للجمال .

كنا كأطفال بقدر ما يستهوينا العلم بقدر ما يستهوينا اللعب فلم يطغ جانب على جانب. فكانت المدرسة الابتدائية في القرية المجاورة تبعد عن قريتنا حوالي كيلومترا ونصف نقطعها مشيا على الاقدام ذهابا وايابا فكنا بكل ابتهاج نتسابق مبكرين حتى نسبق الصفوف الأولى في طابور الصباح قبل أن يسبقنا أطفال القرى المجاورة، وبكل تنافس نحصد المراتب الاولى في معظم الصفوف، فكانت كل الفصول اوائلها من قريتنا، وكانت معظم الجوائز وشهادات التقدير لا يكاد يخلو منها جدار ولا بيت في القرية. أما ساعات المذاكرة فلن ينساها أحد عاش سنين تلك المرحلة فتسمع أصوات المرددين لسور القران فهذا يحفظ سورة الفلق وذاك يردد سورة الضحى وآخر يرتل ويل للمطففين. وكل الأطفال يذاكرون أمام الشبابيك الخشبية المفتوحة على مصراعيها، وكأن الغرض ليس المذاكرة وحفظ الإيات بقدر ماهو غرض التنافس وممارسة نفس النشاط في نفس الوقت الأمر الذي يؤدي إلى إذكاء روح العمل الجماعي الواحد، وهدف الجميع هو أن نكمل الواجبات المدرسية مبكرين حتى يؤذن لنا باللعب في وقت مبكر، فما يكمل رجال القرية صلاة العصر ويبداون يدخلون الديوان الذي يجمعهم للمقيل الواقع في طرف القرية بعيدا عن ضجيج الأطفال وصخبهم، حتى يخرج الأطفال إلى الميدان. اوالمقبرة. تلك المساحات الواسعة التي أفردت للعب فالميدان مخصص للشباب والمراهقين، اما المقبرة والتي تعتبر مساحة واسعة خالية من المباني والأشجار خصصت للعب الأطفال الصغار والبنات اللاتي يحضر عليهن الذهاب إلى الميدان والاختلاط مع الشباب الأكبر سنا. وسميت بالمقبرة لأنها ملاصقة للمقبرة القديمة للقرية والتي تقع أسفل القرية على سفح الجبل المجاور. فتبدأ أوقات اللعب من بعد صلاة العصر وحتى آذان المغرب، دون رقابة من أحد فكل أم تعرف أين ستجد طفلها الصغير الذي ما يكمل السنة الثانية بالعادة حتى تلمس يداه طين وحصى المقبرة مع أترابه والبنات، وأما الطفل المراهق فسيكون حتما في الميدان مع مجاميع «كنتب كنتباه» أو «حريد بريد» أو «عمال العمالية» إما كلاعب او متفرج. أما في المقبره فترى جماعات مختلطة بنين وبنات من عمر السنتين حتى الرابعة عشر فهناك عدة مجاميع وهناك عدة حلقات لافرق إلا بنوع اللعبة او مهارة اللاعبين او المغالطات التي لا تكاد تخلو منها لعبة.

فكان وقت اللعب هو وقت الاستجمام لجميع أفراد الأسرة في كل بيت في القرية فهو فسحة الأطفال اليومية والتي يفرغون فيها كل طاقاتهم سواء الذهنية أو الحركية، ووقت الاسترخاء بالنسبة للرجال في مقايلهم -خاصةً اذا كان الفصل شتاءً - فلا توجد اعمال زراعية مرافقة، وبالنسبة للنساء هي ساعات التفرطة والتي لا تتحدد ببيت او بمقيل معين فكل بيت في القرية يكون مقيلا للتفرطة النسائية والتي يصاحبها تقديم قهوة القشر وخاصة ذلك القشر المطحون والمضاف إليه نكهة القرفة والزنجبيل وتطول ساعات القيلة او تقصر حسب الظرف او الفصل.

وأما نحن الاطفال فلا يقلقنا شيء مثلما يقلقنا ان نسمع صوت المؤذن للمغرب قبل ان نفرّغ طاقتنا كلها في اللعب والضحك والجري والضجيج. وان تجاهلنا الاذان فسياتي أحد المتجهين الى المسجد لينهر الجميع بأن وقت اللعب انتهى بغروب الشمس وآذان المغرب مذكرا بوقت البيت وخطورة الظلام قائلا «البيت يا جنّ ال مغرب - ليل - حنشان». وإن تعمد بعضنا

التجاهل لأمر نريد إكماله. فستسمع اصوات النداءات الملحة. من كل بيت مجاور للمقبرة. فيكون الحل النهائي بمشاغبة أحدهم صغيرا كان أم كبيرا بقوله «ياأهل المجنة قوموا لهم. ياأهل المجنة قوموا لهم» فنفر هاربين، متخيلين أن أحد الموتى يلاحقنا من القبور القريبة، فنسرع مهرولين ودقات قلوبنا تسبقنا، خوفا وهلعاً.

وكانت هناك عدة ألعاب يبدأ بها الطفل أول خروجه للعب اشهرها:

لعبة «الحبل كرستال»

فقد كانت المفضلة لدى البنات ويرجع السبب لارتباطها بمعنى الأمومة بتكرار كلمة ياماما وكأنها كل اللعبة استئذان من الأم لعمل أشياء معينة وكذا يشارك صغار الأولاد البادئين في الخروج للعب والمبتدئين في الجري والقفز.

وهذه اللعبة نظنها أتت مع المسافرين من مصر فكلماتها تدل على ذلك فبلهجتنا الدارجة ننادي الام ونقول «يا اماه»، لكن هنا تكررت «ياماما» ولم نكن نعرف لا نحن ولا امهاتنا معنى «القشطة» الواردة في كلمات اللعبة آنذاك، فكنا نتماسك بالأيدي مكونين حلقة مقفلة وتبدأ إحدى البنات وهي بالغالب الأكبر سنا في المجموعة بقول: «الحبل كرستال» ونحن نردد: ياماما على النحو التالي:

الحبل كرستال يا ماما

نزلت البستان يا ماما

اقطف لي وردة يا ماما

ورد الدكاكي ياماما

امشي وراكي ياماما

الشنطة الصيني ياماما

رارا رارا رده جاك الساعة ستة

قرب الشوكلاته حمرا والا بيضا!

بيضا زي القشطة

حلاوية بلدية مش مش مش...

ويرافق ذلك دوران كل المجموعة يبدأ ببطء ثم أسرع وأسرع ثم جلسة القرفصاء مع قول «مش مش مش» فجاةً ومن سقط ولم يستطع التوازن يخرج من اللعبة، حتى يقل العدد تدريجيا كنتيجة طبيعية للضحك الشديد والانهماك بالكلمات واللحن والسرعة وشد وجذب الاطفال لبعضهم البعض، وبالعادة يصمد الأكثر تمرسا على لعبها والأكبر سنا.

فكأنها تمثل الحياة بكل ايقاعاتها المبهجة والمحزنة والحركات الكثيرة والصدمات المفاجئة التي لا يصمد امامها إلا من يستحق لقب الفائز او الناجح.

ولعبة جماعية أخرى لا تنساها ذاكرة من عاش في قريتي او ما جاورها حتى نهاية التسعينات وهي:

لعبة «الكوفية الخضراء»

والتي تنمي الحس العالي والتركيز الشديد لدى الأطفال بنات وبنين وبأعمار مختلفة لانها سهلة كماهي لعبة الحبل كريستال، فبعد ان نرتص جالسين جلسة القرفصاء مكونين حلقة كبيرة مغلقة، واحدنا يدور حول المجموعة وبيده كوفية او شال ملفوف او أي قطعة قماش قطنية سهلة اللف والثني لتكون كرة دائرية بحجم الكف، وهي ما يسموها الكوفية الخضراء، فيبدا بالكوفية الخضراء، كعصف ذهني وترد عليه المجموعة بصوت واحد: ما فيها ؟؟ صاحب الكوفية يبدأ: الكوفية الخضراء، بقية الاطفال: مافيها؟ ويرددون كلمات اللعبة على النحو التالي: الكوفية الخضراء مافيها فيها زبيب اخضر.. هاتيها... والثعلب؟ فات فات في ذيله؟ سبعة لفات والدمة؟ نزلت البير صاحبها؟ واحد خنزير! غمضوا ياعصافير..ثم يغمضون أعينهم وهو يحطها خلف احدهم ويبتعد، وكل

واحـد وقدرته على الانتبـاه والتركيـز. فمن احس انهـا خلفه دون أن يلتفت يأخذهـا ويلاحق صاحبها الأول حـتى يلحق بـه ويضربه بها ضربتيـن او ثلاث بلطـف ودعابـة والجميع يشـجعه وينتظرونه حتى إذا أتى أصبـح هـو صاحـب الكوفية ومن سـبقه يرجع إلى المجموعة. وهكـذا لا تنفك هذه اللعبة إلا بخلاف او عـراك او رأي مـن طفـل فيـه نزعة القيـادة بالتحويـل إلى لعبة أخرى.

وفي هذه اللعبة التي تكـرر مفهوم الحياة بكل ما فيها من خير ممثـلا بالزبيب الأخضر، او الشـر الناتج عن مكـر الثعالب، وكيف أن المجموعة تتعشـم الخيـر في كل من يأخذ الكوفيـة تيمنا باخضرارها.

وتلك الألعـاب الجماعية والـتي يغلبها الطابع التنافسي فينقسمون إلى فريقين او أكثر، لتبني قيمة الجماعة والانتمـاء إلى فريق بإخـلاص وحب، واخرى تلـك التي تركـز علـى علاقـة الفـرد بالمجموعة ككل كمـا في لعبة الكوفية الخضـراء، فتتمثل وكأنها ورشـة عمـل ينهمـك الصغار فيهـا يوميا، بحيـث يعيشـون في لحظـات مكثفـة ومكررة ففيها لحظـات الإنهماك وفيها لحظات التركيز والمتعـة التي لا تضاهيها متعـة. لأنها لحظات تتميز بالصدق، فتعيشها بكل المشـاعر، وكأنك تنجز عملا جـادا يسـتحق كل الاهتمام، هـذا في حـد ذاته يمثل بعـداً آخر يتمثل في غـرس قيمة تربويـة وتكوينية وهي قيمة إجادة العمل، الـتي لا غنى عنها في الكبر، وصفة الانهمـاك التي تؤهل الفـرد للنجاح والتفوق والإنجاز، فكلمـا بـذل الطفـل مجهـودا في اللعب كلما وصـل الى درجة الإجـادة فيحقق أكـبر قدر من الفائـدة، يسـتمتع بها حينـا، ويشـنف آذان والديه وأفـراد اسـرته ببطولاتـه اليومية، ثم إذا مـارس هذا النجاح فـترة يبدأ هو بالملل، فيبحث عن مسـتوى آخر مـن اللعب اكثر غموضـا واكثر متعـةً، وحتى وإن طالت فترة تمتعه بإجـادة الأولى ولم يقرر التحويل الى مسـتوى آخر فـإن المجموعة الأقل منـه مهارة نتيجة العمـر او المسـتوى في التركيـز تبـدأ بإجبـاره على ذلك باختـلاق الأعـذار والمبررات والحنـق والضيق مـن مهارتـه الزائـدة، وهـذا مـا يتجسـد في واقـع الكبـار في إطار اعمالهـم ووظائفهم.

ومـن الجدير بالذكـر هنا بـأن هنـاك العديد مـن أنواع الألعـاب وكل نوع مرتبط بفصول ومواسـم معينـة. فكنا صحيـح لا زلنـا صغـارا لكنا كنا مرتبطين بكل تفاصيل الحياة في قريتنا مركزين على تغييـرات المناخ والطقـس، وان غفلنـا ذلك ذكرنا احـد المارين من اهل القرية بجوار الميـدان او المقبرة، بان هذه اللعبة او تلك لا تتناسـب مـع الطقس الحالي، او بتوجيـه لطيـف الى ان هناك لعبة اخـرى ينبغي ان تجرب، فمثـلا كنا نلعب الليمـون يس في فصل الشـتاء كما ياتي شـرحها ادناه.

لعبة «ليمون يس»

فلعبة الليمـون متمثلة باعـداد **16** مربعا متجاورا في صفيـن ثمانيـة بثمانيـة، ونتقفـز فوقهـا تـارة وعيوننـا مفتوحـة وتـارة أخـرى مغمـضي العيـون فيسـال القافـز: ليمون ؟

فيـرد عليـه بقيـة المجموعة بـ «يـس» اذا كان مربعـا مفتوحا او «نـو» اذا كان مربعا مغلقـاً من قبل الفريـق المنافـس مسـتخدمين ايضاً حجـرة دائرية مفلطحة بحجـم راحة اليد وتسـمى « تُبـاره». لماذا انجليزية لسـنا نعلم؟ مـا نعلمه أنه لا بـد من تطبيق كل قواعـد اللعبـة حرفيـا سـواء كانت حـركات أم جمـلا عربية كانـت أم انجليزيـة لا يهمنا.

وكنـا إذا صنعنـا هـذه المربعات والتي تسـمى ليمـون فلان وفـلان نسـبة إلى من تعـب في حفرها أو تجسـيدها بالرمـل، فإنـه لا يجـرؤ أحـدٌ منـا على الاقتراب منها أو اسـتخدامها الا بـإذن من أصحابها، وإذا أصـاب القريـة مطر فإنه يمحو أثرهـا بالاضافة الى أنـه يعرقـل القفز ويزيد مـن احتمالية السـقوط والدحرجـة مما يزيد فرصة اتسـاخ الملابـس وبالتالي

تتعرض لكثير من الزجر والنهر من قبل الأمهات، فكان موسمها شتاء هو أفضل الخيارات حيث بالعادة لا أمطار لمدة أربعة أشهر متصلة.

ومن أشهر الالعاب ليس في قريتنا فقط بل في اليمن عموما والوطن العربي باكمله ان لم تكن لعبة عالمية ..هي لعبة الغُماية.

لعبة «الغماية»

والتي يغمض فيها أحد الأطفال عينيه بيديه أو بقطعة قماش ويسمى «المِغَمّي» حسب قواعد اللعبة وأعضائها، فيصيح بأعلى صوته «غاب الهلال والا عادوه» فترد المجموعة «عادوه» فيرد بالتساؤل مرات ومرات حتى يغيب الجميع عن ناظريه فالبعض يصيح بغاب غاب والبعض يختار السكوت - صامتين - صمتا يوحي بأن وقت البحث قد آن، وتبدا مرحلة البحث وأول من يكشف عنه هو الذي يغمي في الدورة الثانية وهكذا. ومن استطاع أن يصل إلى المكان الأصلي ولم يجده «المغمي» فيحق له أن يصيح بأعلى صوته «سلبيييييييييييت»، بمعنى وصلنا قبل أن تجدنا وهكذا.

ولو لاحظنا بأن معظم الألعاب فيها الحركة وفيها الكلمة وفيها اللحن فلم تعد أهمية اللعب مرتبطة بالأهمية الجسدية من خلال تقوية العضلات والعظام وتعزيز اللياقة البدنية نتيجة القفز والجري والشد والجذب، بل إن ارتجالهم للكلمات والعبارات الملحنة تجعلهم يكتسبون القدرة على الانطلاق اللغوي، الذي يعد مهارة يحتاجها المرء كأداة أساسية من مهارات التواصل في حياته الاجتماعية .

ولعل المتأمل بعين مبصرة إلى كم ونوع اللعب الذي مارسناه في طفولتنا.. وما يمارسه أطفالنا اليوم من أنشطة خفيفة لا تتعدى اللعب الفردي أو التنافس الثنائي وبالغالب ليس مع فرد آخر يملك نفس المشاعر ويحتاج الى أوقات للراحة بل مع أجهزة آلية تسبقنا كثيرا في السرعة واتخاذ القرارات مما يجعل صفات أطفالنا أكثر قلقا وأقل تركيزا وأكثر تركزا حول الذات والأنا دون الاهتمام بالجماعة أو الفصول او الأحداث او السنن.

وما يزيد فرصة حدوث ذلك هو أن الكثير من الأسر والأفراد في مجتمعاتنا أهملت أهمية اللعب الجماعي للأطفال مستندين إلى دور المدرسة في التربية بجوار التعليم كاساس لبناء شخصية الطفل، متجاهلين أو جاهلين مدى احتياج أطفالنا للعب كما احتياجهم للغذاء والكساء والراحة والأمان. وكذا بفعل الانغماس الزائد في الحياة المادية والتي تتسلل بشكل متصل إلى أوقاتنا ونشاطاتنا لتسرق منا ذكريات الزمن الجميل بكل تفاصيلة وكل مكوناته الجميلة التي لا تزال خالدة معششة في الذاكرة وتحتاج الى كثير من الجهود الفردية والجماعية لتوثيقها وتكريرها والاحتفاء بها والتوعية بآثارها العميقة في كل مكونات المجتمع.

المصادر

- ❋ بحث الصحة النفسية في محافظة اب - الصندوق الاجتماعي للتنمية (فرع إب) فبراير 2010.
- ❋ كتاب اللعب والإبداع في مرحلة الطفولة للدكتور ابراهيم محمد المغازي – جامعة قناة السويس.
- ❋ فن تربية الأولاد في الإسلام – محمد سعيد مرسي - أسئلة وإجابات في اطار افراد الأسرة .

الصور

❋ www.abc.net.au/cm/lb/6714180/data/displaced-children-in-yemen-play-in-the-capital-sanaa-data.jpg


(1)

ماهية «التطويع» مفهومها الموسيقي ومرجعيتها في الميدان الموسيقي

شرح للمعايير الموسيقية والسوسيولوجية الأدائية الخاضعة للتطويع الأدائي

أ. قاسم الباجي – كاتب من تونس

ماهية «التطويع» مفهومها الموسيقي ومرجعيتها في الميدان الموسيقي

شرح للمعايير الموسيقية والسوسيولوجية الأدائية الخاضعة للتطويع الأدائي

هل أن عملية «التطويع الآلي» مقننة وفق ضوابط وأسس ...؟

إن الحديث في مسألة «التطويع» الخاص بالأداء الآلي ولما تحتويه هذه العبارة من معاني تتعدد آثاره إنعكاسا على الجانب التطبيقي فالتطويع الحقيقي ميدانيا يبلور عدة أفكار وحركات من شأنها أن تتماشى مع المعنى والمقاصد الآلية المرغوب فيها، فالمألوف لدى أغلبية الباحثين والموسيقيين أن الأداء الآلي للآلات الغربية[1] لجل الموسيقات بإستثناء النظام التونالي الغربي هو فقط عملية تطويع لا غير حتى أصبح هذا التطويع أملا يتغنى به الأداء الآلي في شتى مقارباته وأبعاده التقنية والفنية.

تتنوع أفكار التطويع التي تنسب لأداء اللحن العربي عامة والنظام المقامي خاصة ويركز أغلب المواقف على ضرورة دراسة المنهج الأكاديمي للآلة الموسيقية الغربية الأصل لمدة ثلاث سنوات ثم الشروع في الأداء العربي كما تطلب التطويع لما يمكن أن يسببه المنهج الغربي الخالي من الأرباع التي تعيق آليات الأداء العربي[2]، إضافة إلى ذلك فإن التطويع تلجأ إليه نخبة أخرى من التلاميذ والطلبة وكذلك الهواة المتمسكين بالأداء العربي إستنادا لما أخذوه من المخزون السمعي وطرق التلقين والتقاليد الشفوية المحققة. ومن جهتنا لا نؤيد الطرح السابق الذي يؤكد في مضمونه على الدراسة الأكادمية ومن خلاله الإبتعاد عن الأداء العربي حتى ولو كان الأداء من السهل الممتنع نظرا لأن المسألة تتمحور حول مدى استيعاب المتلقي والمنفذ لثقافة ذات مكونات وثوابت واضحة ومتوفرة لعدة أجيال. هذه الثقافة وضوابطها الفنية الراسخة في الجماهيرية القومية[3] تكون من خلال التجاوب المتلازم بين المؤدي والمتلقي بتفعيل ميكانيزمات الأصابع كما أن الموسيقى العربية لا تطلب تقنية عالية على المستوى الأدائي، فالمطلوب أداء آلي سليم يوحي بلهجة وهنك معينة، وإن إستهل العازف بجملة موسيقية عربية في الوضعية الأولى[4] فالمهم سلامة الأداء من اللهجة وإيحائه للمتلقي بمقومات النظام المقامي العربي[5]. فإذ طلبنا من تلميذ وضع إصبعه على الملمس لتحقيق أداء درجة ذات الثلاثة أرباع تتحقق عملية إستخراج النغمة بمنتهى السرعة شريطة أن لا ينزلق الإصبع على الملمس ويعفق في مكان الدوزان المناسب للنغمة فتحتاج هذه العملية أيقونة[6] يدركها المؤدي تستخرج من الذاكرة تصل عبر رمز يترجمه مصدر التحكم الإدراكي البشري ولا يحتاج هذا النوع من الأداء رصيدا من المنهج الغربي بالطبع، كما أن عامل السماع السليم النابع من التربية الإدراكية والتوجيه التعليمي من شأنه أن يحققها التواصل المباشر مع المتلقي، بالمقابل إذ أخذنا تلميذا متمكنا من آليات المنهج الغربي وطلبنا منه أن ينفذ ماسبق ذكره من أن يكون الوارد جدا أن لا يصدر صوت النغمة بالشكل الصحيح ويرجع هذا لعدة أسباب وعوامل نرشح مدى تأثير روتينية البعد الديناميكي الأدائي لمقتضيات المنهج الغربي الذي تصل مآلاته المستقبلية بما نسميه «بالروبوتيزم الأدائي»[7] وهو مضاد لأداء النظام المقامي ثانيا يقع المؤدي في صعوبة تلقي المؤشر الأيقوني الذي يرن في مخزون المؤدي وتتوج العملية بعدم الاستجابة للرمز الأيقوني وبالتالي تفشل العملية الأدائية للنغمة المرغوب إصدارها. من خلال هذه الظاهرة الميدانية نستشف ضرورة البحث في العامل الثقافي الأدائي وهذا العامل الغير الملموس يبقى خياليا في ذهن المؤدي يرجع مصدره لتراكمات ثقافية بعضها راسخة وبعضها سيصدر آليا ضمن إعدادات ذاكرة المؤدي بأن يستخدم المنظور[8] بوصفه تجسيدا بما أن الأيكونة لها علاقة بالصورة الفنية للمنظور الذي يسند للطابع الصوتي[9].

- تطـرح علينـا هـذه التجربـة عـدة فرضيـات ميدانيـة مـن بينها :

* أن يـؤدي التلميـذ الدرجة ذات ثلاثـة أرباع دون الإحسـاس بإصدارها.
* أن يكـون موضع إصبعـه على الملمس قريبا من المكان المحدد لإستخراج النغمة.
* أن يطـرأ نشـاز في الأداء ويكـون المـكان المحدد لعملية العفـق بعيدا.
* أن ينزلـق إصبـع التلميـذ بحركـة غيـر إراديـة للوصول للمكان المحدد للعفق بمرجعية السـماع من خـلال أول صـوت صـدر في الأداء.
* أن يـؤدي التلميـذ الدرجـة الموسـيقية طبيعية «بيـكار» بـدلا مـن النغمـة المطلوبـة «الثلاثة أربـاع» دون الإحسـاس بالمسـموع.
* أن يـؤدي التلميـذ الدرجـة الموسـيقية طبيعية «بيـكار» بـدلا مـن النغمـة المطلوبـة «الثلاثة أربـاع» يصاحبهـا بحركـة أويكاد يعـبربها عن فـزع وإندهاشـه مما سـمعه.
* أن يكـون محـور العفـق بـين منطقـة الدرجة الطبيعيـة والدرجـة ذات ثلاثة أربـاع والدرجة المخفوضـة تترجم علـى الملمس بإنـزلاق الإصبع مـن منطقة لأخرى وتذبـذب التلميذ في أن يضع إصبعـه في مـكان العفـق المرغـوب مـراده، أي الـتردد في معرفـة الموضع.
* أداء النغمـة المطلوبة اسـتنادا بما أخـذه التلميذ من تلقين سـمعي حركـي لبلـوغ المطلوب.

ولسـائل أن يسـأل كيـف تنفـذ الحـركات التطبيقية[10] للموسـيقى الغربية التي يقع تطبيقها آليا وفق ضوابط الأداء العربي على التشـيلو «الآلات الغربية وآلـة الكمان[11] بصفـة خاصة»؟

- لـلأداء الآلي قواميـس وأولويات في ذهن المؤدي في تطبيقـه الآلي لجل الموسـيقات لمـا تقتضيه المتطلبات التقنيـة الأدائية ونرشـح العمليات الأدائيـة فيما يخـص التقنيـات الأدائيـة على النحـو التالي :

* السـلالم (الحـذق مـن تنفيـذ سـلالم الماجور والمينـور والتمكـن...).
* تغـير الوضعيات[12] بمـا يتطلبه الوضع الجمالي الطربي بمحتوى ملكات العـازف وخصوصيات المقامية. لو ترسـم هذه الأسـس الأدائية... وفق أولويات ممنهجـة على النحو الآتي :

التقنيـة : (التمكـن الآدائي من سـلالم الماجور والمينـور، الثالثات وتغـير الوضعيـات، تمارين منهج الآلـة الأكاديمي).

موسيقـى : التجسيد الهيكلي للموسيقـى المؤداة مـن خـلال تبـين ملامـح لمقومات الخطـاب الموسـيقي بما يتعلق بالجانب اللغـوي، الصرفي، النحوي.

الإيقـاع : كـل ما يتعلـق بالإيقاع الداخلـي وكـذلـك البـلاغي والخارجـي للخطـاب المـوسيقـي.

مواطـن الشـدة واللـين : عملية إدخـال مواطن الشـدة واللـين من خـلال متطلبـات الخطاب الموسـيقي المؤدى.

السرعة : تعتمد هذه الخطوة برمجية ديناميكية بحيث يؤكـد العـازف نسـق أدائه مـن خلال نسـق السـرعة المسيـطر عليهـا دينـامكيا، تقنيـا دون الوقوع في إنزلا قـات تمس بالجانب التقني والموسيقي.

نعـرض تجربـة ميدانيـة يطبـق عليها ما سـبق ذكـره تطبيقـا آليـا لهـذه المدونة.

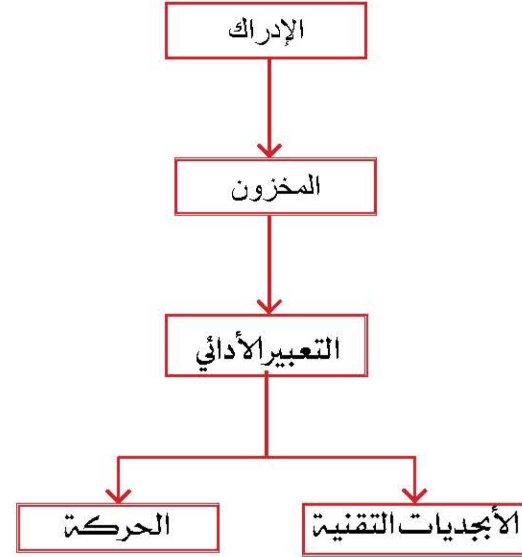




ميدانيا بعد تطبيق العازف للمدونة اتباعا للأولويات السابق ذكرها تتكون في ذهن المؤدي بعض من الخصائص الأدائية تتبلور إلى معاني ثقافية عن طريق رمز يعبر بما يعرف لدى صيت الموسيقيين بالجو المتعلق بالمضمون الموسيقي[13] حتى أصبح هذا الرمز دلالة تؤشر للمحتوى الوظيفي على مستوى الأدائي والسمعي ويكون الإيحاء بما يسمى بالجو العام للأثر الموسيقي إن كان إرتجاليا أم مدونا[14].

تخضع طريقة الأداء العربي إلى ضرورة التكيف مع الخصوصيات السوسيولوجية للخطاب الموسيقي في فهم المقاصد الموسيقية (موسيقى لها آثار حزينة، موسيقى تبعث الإنشراح والإنفتاح للمستقبل لدى السميع العادي)[15]. في الأخير يمكن اعتبار العملية الأدائية التنفيذية الآلية بكونها عبارة على مفاهيم لأصوات اقتبست من مثيرات موسيقية تم إدراكها وإستغلالها في الحين نفسه وهنا يرجع الأمر إلى مدى القابلية الإدراكية خلال الإستجابة الحسية التي تتعلق بعوامل بسيكولوجية منها المناخ، البيئة، الذوق الشخصي، المحيط السمعي البصري، كل هذه العناصر تهدف لبلورة المحسوس إلى الملموس بحركة أدائية[16] نذكر على سبيل المثال التحديثات الآلية التي تضفي تعديلات على مستوى الخصائص

الموسـيقية[17]. تسـتمد آليات وقواميـس التطويع الأدائي مـن ثقافـة داخلية تؤخذ من الإطار المشـهدي الخيالي[18] تتاج تلاقح حركي فني[19]. ينتمي المؤشـر الأيقـوني ضمـن دلالات أخـذت مـن الإسـتجابة الحسـية والإدراكية مـن مرحلة ريـاض الأطفال.



ليكـون التعبـير الآلي ناجحـا نـرى أن للضـرورة الإدراكيـة السـليمة دورا في تيسـير الحركـة الأدائيـة حيـث تصبح كأنهـا تلقائيـة نظـرا لأنها مسـتمدة مـن أرحـام[20] إنتاجيـة متراكمـة في المخـزون ومنهـا مـا يقـع تعديلهـا لتصبـح رصيدا حديـث العهـد. من الناحيـة التطبيقيـة بخصوص تنفيـذ «التعبـير الآلي» الـذي يمثـل مجموعـة من حركات مرتبـة (الخاصـة باليد اليمنى واليسـرى) حيـث تقع الإعـادة الحركية حسـب مقتضيات التنفيـذ خاصـة في القفـلات الإرتجاليـة والجمل الموسـيقية فيتحقـق التداخل العلائقـي بين عناصر مضمـون المخـزون وحـركات التعبـير الأدائي.

- **نذكـر علـى سـبيل المثـال أن المصاحبة الآلية للغنـاء تضفي مزايـا عديدة علاوة علـى مفعولها التنفيـذي حيث يسـتفيد المـؤدي بما يلي:**

* ظهـور بـوادر لترسـيخ مواضع الأصابـع تلقائيا في مواضـع الـدوزان المحددة حيث يكسـب المؤدي مهـارة في تحقيـق عملية العفـق التلقائي بكثرة الممارسـة.
* منح فرص لتطويـر للبعد التطريبي والتعبيري من خلالها فتـح منافذ للإطـار الهيتروفـوني الحيني اثر مداخـلات هيتروفونية[21] يلجـأ فيها المؤدي لإسـتعراض عينـة مـن الزخارف المكتسـبة وبعض الجمل الارتجالية دون المسـاس بالموضوع الرئيـسي للفكـرة (le Théme) المنفذة.
* تأطـير للرنين الصوتي الصادر من الآلة الموسـيقية حتى يصبـح خالدا في ذهـن المؤدي بمـرور الزمن والدربـة عند مـروره التنفيـذي المسـتقبلي من خلال تعابـير آلية.
* ترسـيخ لمؤشـرات في ذاكرة المؤدي من شـأنها المسـاهمة في تخزيـن لبعـض مواطـن التعبرية الـتي هي عبارة علـى صور لحنية بسـيطة كانت أو معقـدة بما يعرف بكلمـة «clichet» لتصبح معروفة الإدراك في الأداء الآلي المسـتقبلي.
* تطويـر للمفهوم الفلسـفي[22] المتمثل في الأبعاد اللحنية وتعقيداتها على المسـتوى الأدائي.

تصنيف التقاليد الشفوية معيارا للتطويع الآلي.

مـن بين العوامـل الـتي يتوخاها المـؤدي اللجوء الى السـماع سـواء كان عـن طريق عنصر بشـري أو آلي والأغلـب أن يكون تفعيل طرق تسـهل عملية نقـل المعلومـة الحسـية يفهمهـا المـؤدي وتترجـم بحركة أدائيـة، نذكـر التلقـين (emitation). فبعـد تطبيـق الأولويـات السـابق ذكرهـا (المطروحـة) وملائمة مع مخزون المؤدي (المسـتوى التنفيـذي) شـريطة أن يراعـى المسـتوى الأدائي للموسـيقى المرغوب إصدارها يخـول للمؤدي اعادة الجملـة الموسـيقية الـتي يدركهـا سـواء كانـت

الإعــادة حينيــة أم تتطلب حــيزا زمنيا مــن الوقت للتنفيــذ والتلقين اما يكــون آليا أم شــفاهيا «de bouche à oreille» يعــني أن يعــزف المؤدي «أ» ثــم ينفــذ المــؤدي «ب» حســب رؤيتــه النغميــة ومخزونه الموســيقي.

يقــول مــارك هونيجــير «إن الموســيقى الآليــة والغنائيــة قبــل أن يصبــح لهــا أســلوب وقوالب خاصيــان فإن الآلــة مدينــة إلى القوالــب». ميدنيا ســنعرض في الجدول الآتي ما لمسناه من ملاحظات لتجربــة[23] وقــع تنفيذها وفق تصنيفــات محددة:

سن المتعلم أو المؤدي ومدة الأداء الآلي بدءا من مرحلة البداية	الرقعة الجغرافية التي ينتمي إليها المؤدي	المستوى الموسيقي والأدائي طبقا للطريقة الغربية	الموسيقى العربية الذي طلب تنفيذها آليا	الملاحظات الأدائية
17 سنة عازف "أ" خمس سنوات عزف على آلة الكمان الشرقي.	ولاية تونس العاصمة معهد سيدي صابر للموسيقى	السنة الرابعة من التعليم الموسيقي عصامي التكوين مرجعه سماع التساجيل والإستئناس بتوجيهات المدرسين	سلم مقام الراست الجزء الأول من مقدمة راست ولونقة نهاوند بعد سماع التسجيل مع إرتجال بعض الجمل الموسيقية	أداء الألحان في الوضعية الأولى مع وضوح جزئي للدرجات ذات ثلاثة أرباع وعدم التقيد بالمدونة مع إضفاء جانب هيترفوني في الأداء من ناحية الزخارف الحينية
17 سنة عاوف "ب" خمس سنوات عزف على آلة الكمان الغربي.	المنزه السادس معهد موسيقى خاص	السنة الرابعة من التعليم الموسيقي أداء لتمارين التقنية التي يتلقاها المتعلم والتعويل بما أخذه من قواعد في مادة المقامات	سلم مقام الراست الجزء الأول من مقدمة راست ولونقة نهاوند بعد سماع التسجيل مع إرتجال بعض الجمل الموسيقية	عدم ثبات الدرجات ذات ثلاثة أرباع وبالتالي تطرأ بعض النشازات عدم القدرة على الإرتجال الإقتصاد المتقن للقوس إصدار صوت نغمات السلم مع أريحية في أداء لونقة نهاوند بالمقارنة مع مقدمة الراست
17 سنة عازف "ت" خمس سنوات عزف على آلة الكمان الشرقي.	ولاية سوسة المعهد الجهوي للموسيقى بسوسة	السنة الرابعة من التعليم الموسيقي تعلمه لبعض المعزوفات الآلية ومشاركته بأنشطة مدرسية	سلم مقام الراست الجزء الأول من مقدمة راست ولونقة نهاوند بعد سماع التسجيل مع إرتجال بعض الجمل الموسيقية	أداء مقبول في محاولة أداء الخطاب الإرتجالي القصير مع كثرة الزخارف ومنها التي حلت من غير مكانها المناسب
17 سنة عازف "ث" خمس سنوات عزف على آلة الكمان الشرقي والغربي.	ولاية سوسة المعهد العالي للموسيقى بسوسة معهد الجهوي للموسيقى بسوسة أصيل الجهة	أربعة سنوات تعليم موسيقي قبل الإلتحاق بالتعليم العالي دراسة سنتين موسيقى غربية ثم الشروع في الإختصاص الشرقي توازيا مع التكوين الأكاديمي تبعا لدروس الآلة بالمعهد العالي	سلم مقام الراست الجزء الأول من مقدمة راست ولونقة نهاوند بعد سماع التسجيل مع إرتجال بعض الجمل الموسيقية	أداء أقرب للإقناع من ناحية الضوابط الأدائية للموسيقى المؤداة مع الميول لخصائص الأدائية للموسيقى التركية إستعراض لبعض التقنيات من تغير لوضعيات وثبات الدرجات على الملمس مع تنفيذ مقتن للمقدمة الموسيقية

سن المتعلم أو المؤدي ومدة الأداء الآلي بدءا من مرحلة البداية	الرقعة الجغرافية التي ينتمي إليها المؤدي	المستوى الموسيقي والأدائي طبقا للطريقة الغربية	الموسيقى العربية الذي طلب تنفيذها آليا	الملاحظات الأدائية
17 سنة عازف "ج" خمس سنوات عزف على آلة الكمان الشرقي والغربي.	ولاية القيروان المعهد العالي للموسيقى بسوسة معهد الجهوي للموسيقى بالقيروان أصيل الجهة	تلقى تكوين آلي تطبيقا لمنشورات الطريقة الشرقية[24] بالتنسيق مع توجيهات المدرس إستهل المنهج الأكاديمي إثر إلتحاقه بالمؤسسة الجامعية وإستمر في أداء الموسيقات التي يرغب في أدائها حسب القدرات المكتسبة	سلم مقام الراست الجزء الأول من مقدمة راست ولونقة نهاوند بعد سماع التسجيل مع إرتجال بعض الجمل الموسيقية.	بروز الهنك من ناحية الروح الشرقية في بعض المواطن الأدائية للمقدمة كذلك شأن القفلات الإرتجالية الدالة على اللهجة المقامية l'into-nation Musicale
17 سنة عازف "ح" خمس سنوات عزف على آلة الكمان الشرقي والغربي.	ولاية القيروان أصيل المنطقة تكوين موسيقي لمدة أربع سنوات وإنقطع وإنخرط في العمل في الحفلات الخاصة	سماعه الدائم للموسيقى الشرقية والتونسية ثم تقليد بعض الصولوهات والأساليب الأدائية من كبار العازفين	سلم مقام الراست الجزء الأول من مقدمة راست ولونقة نهاوند بعد سماع التسجيل مع إرتجال بعض الجمل الموسيقية	أداء مقنع ووضوح ملامح للدائرة المقامية وتمكن في مواضع العفق الدرجات الذات ثلاثة أرباع إضافة إلى وضوح بعض المؤشرات تجعل المتلقي يحس بأن المؤدي على دراية بالأسلوبية التي سيتوخاها.
17 سنة عازف "خ" خمس سنوات عزف على آلة الكمان الشرقي والغربي.	ولاية قفصة أصيل المنطقة هاوي	عصامي التكوين العامل الرئيسي الإحتكاك بالموسيقيين والسعي وراء كسب التقنيات الأدائية من خلال الإستماع المكثف والإعادة آليا	سلم مقام الراست الجزء الأول من مقدمة راست ولونقة نهاوند بعد سماع التسجيل مع إرتجال بعض الجمل الموسيقية	الإعتماد على الموهبة والأذن الموسيقية عند الأداء مع تصحيح بعض النشازات الواردة دون الإعتماد على تطبيق المدونة بحذافيرها

- **الاختبار القبلي البعدي المطبق على التجربة المقترحة :**

يتضمن الاختبار اعتماد سلسلة من الجلسات[25] لكل متعلم من خلالها تقسم هذه الجلسات الى مرحلتين الأولى قبل الأداء النهائي أي الأداء التجريبي حيث يقدم المدرس كافة السبل والآليات التعليمية والتعلمية للقواعد التقنية الخاصة بأسلوب التنفيذ ويقوم بأداء الموسيقى العربية المراد تنفيذها (المكونة من سلم مقام الراست تليها قالب اللونجة) حيث يؤدي المدرس آليا البرنامج بنفس حساب عدد المرات لكل متعلم، سيقيم في هذا الاختبار وبعد ترك حيز زمني لا يتجاوز خمسة أيام (تفاديا لعدم نسيان ما تم اعداده) يتدرب فيها كل مترشح على البرنامج المنفذ الذي يقيم وفق معاير أدائية تكون كالآتي:

اسناد ثلاثة درجات لاعدادات عملية العفق السليمة من حيث ترقيمات الأصابع ومدى كيفية أداء كل مترشح للتقيم في مدى توظيفه لمواضع الترقيمات طبقا لما يتطلبه اللحن ومراعاة الإنتقالات الوضعية والسرعة المنتظمة للأداء (الحفاظ على نفس النسق).

درجة	درجتين
قبل الاختبار القبلي	الاختبار البعدي

إسناد ثلاثة درجات لضبط حركات القوس الملائمة والمتنوعة والمختلف تنوعها طبقا للأشكال الإيقاعية.

درجة	درجتين
الاختبار القبلي	الاختبار البعدي

إسناد ست درجات لأساليب اليد اليمنى حسب العناصر الموسيقية المنفذة لكل من السلم ومقدمة الراست واللونغة من حيث مدى استغلال المؤدي لتقنيات اليد اليمنى (الليقاتو- الديتاشي-الستاكاتو- المارتيليه- الماركاتو- البيزيكاتو).

إسناد ست درجات لأسلوب أداء اليد اليسرى وتوزع حسب العناصر الموجودة من ناحية العفق السليم للنغمات ومدى توظيف التقنيات الآلية الغربية بديناميكية تزامنا مع متطلبات الجانب التعبيري والتطريبي للموسيقى العربية ومن بين هذه التقنيات (الفيبراتو- الجليساندو- البورتامنتو...).

إسناد خمسة درجات للتعبير والتظليل.

درجتان ونصف	درجتان ونصف
الاختبار القبلي	الاختبار البعدي

يؤدى الاختبار النهائي بعد خمسة أيام بنفس الإطار المكاني الزماني بدخول المترشحين حسب الترتيب الأبجدي مع الأخذ بعين الاعتبار نفس المدة الزمنية لكل مترشح. تنجز استمارة تقييم لكل مترشح من خلالها تسند الدرجات التقيمية للاختبار المنجز.

استمارة تقيم المؤدي

اسم المترشح (المؤدي) ....

الجهة المنسوب اليها ....

المستوى الأدائي في الآلة ....

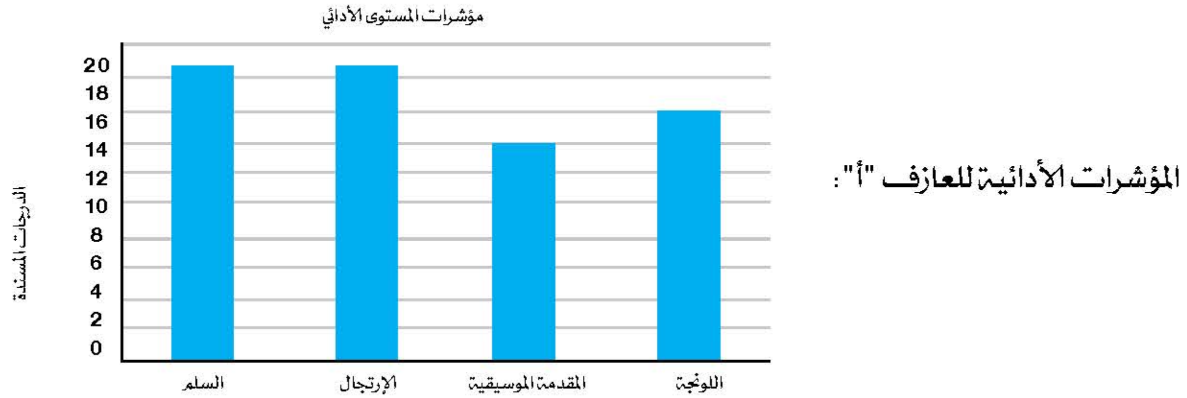
	ترقيم الأصابع	التقويس	أساليب أداء اليد اليمنى	أساليب أداء اليد اليسرى	أساليب التعبير	مجموع الدرجات المسندة
سلم مقام الراست						
الارتجال						
مقدمة الراست						
اللونجة						

عناصر التقنين:	الأعمال المؤدية:
ترقيم الأصابع	السلم الموسيقي لمقام الراست
التقويس الملائم	الإرتجال
أساليب الأداء	المقدمة الموسيقية وقالب اللونغة
أساليب التعبير	

تقييم لأداء العازف "أ" خمسة سنوات عزف على الكمان العربي:

	ترقيم الأصابع (3)	التقويس (3)	أساليب اليد اليمنى (6)	أساليب اليد اليسرى (6)	أساليب التعبير (5)	مجموع الدرجات المسندة
سلم مقام الراست	3	2	3	5	4	17
الارتجال	3	2	4	3	4	16
مقدمة الراست	3	2	3	4	4	16
اللونغة	3	2	3	3	4	15
						64

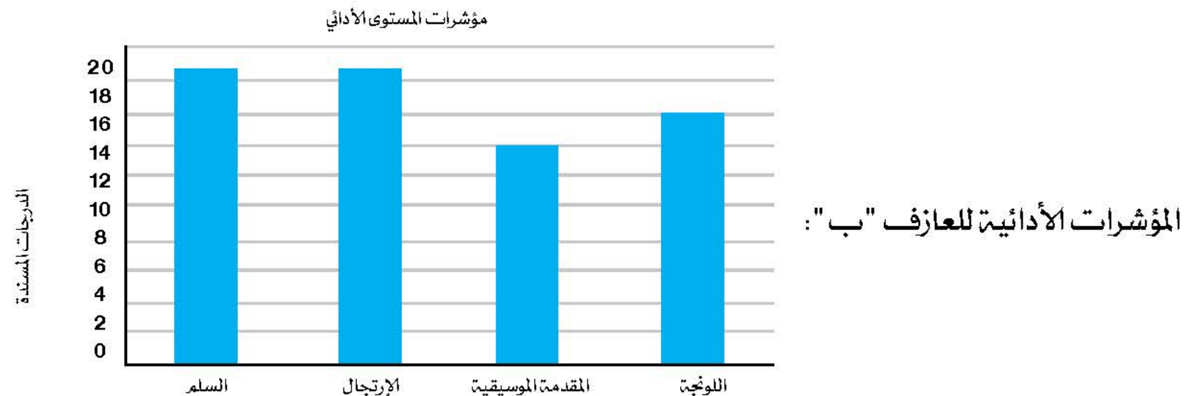
المؤشرات الأدائية للعازف "أ":



تقييم لأداء العازف "ب" خمسة سنوات تكوين في معهد موسيقى خاص:

	ترقيم الأصابع (3)	التقويس (3)	أساليب اليد اليمنى (6)	أساليب اليد اليسرى (6)	أساليب التعبير (5)	مجموع الدرجات المسندة
سلم مقام الراست	3	3	3	3	3	15
الارتجال	2	3	3	1	1	10
مقدمة الراست	2	3	3	4	2	14
اللونغة	2	3	3	3	2	13
						52

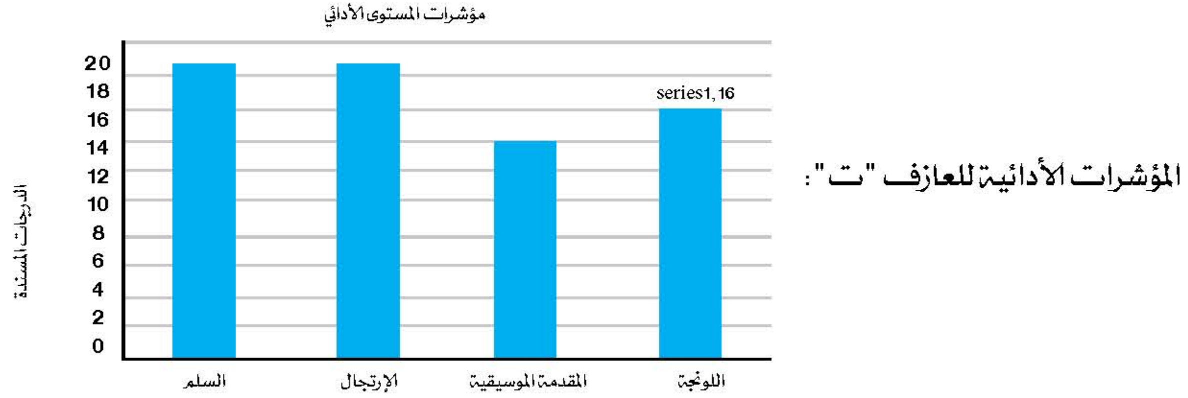
المؤشرات الأدائية للعازف "ب":



تقييم لأداء العازف "ت" خمسة سنوات عزف على الكمان العربي:

	ترقيم الأصابع (3)	التقويس (3)	أساليب اليد اليمنى (6)	أساليب اليد اليسرى (6)	أساليب التعبير (5)	مجموع الدرجات المسندة
سلم مقام الراست	3	3	4	4	4	17
الارتجال	3	2	4	5	5	19
مقدمة الراست	3	2	4	5	4	18
اللونغة	3	2	4	4	4	15
						69

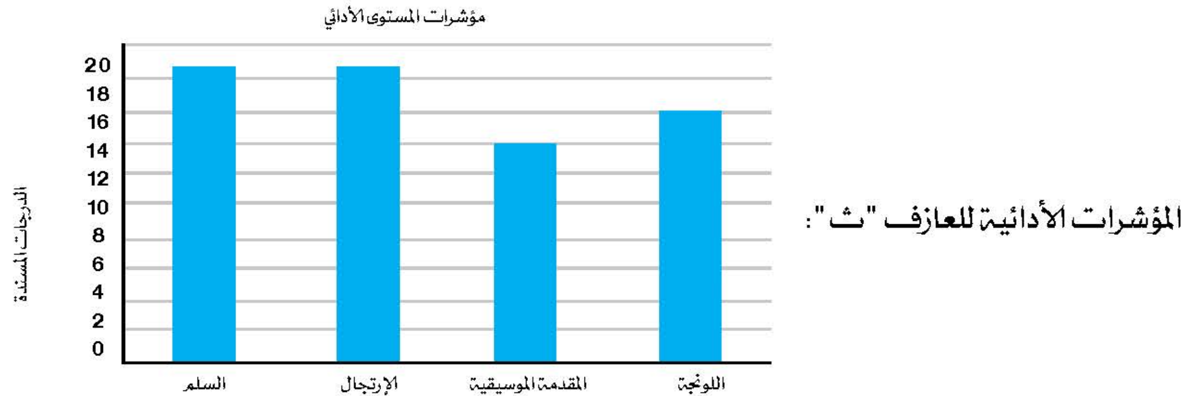
المؤشرات الأدائية للعازف "ت":



تقييم لأداء العازف "ث" خمسة سنوات عزف على الكمان العربي:

	ترقيم الأصابع (3)	التقويس (3)	أساليب اليد اليمنى (6)	أساليب اليد اليسرى (6)	أساليب التعبير (5)	مجموع الدرجات المسندة
سلم مقام الراست	3	3	5	4	4	19
الارتجال	3	3	5	4	4	19
مقدمة الراست	3	3	5	4	4	19
اللونغة	3	3	5	4	4	18
						75

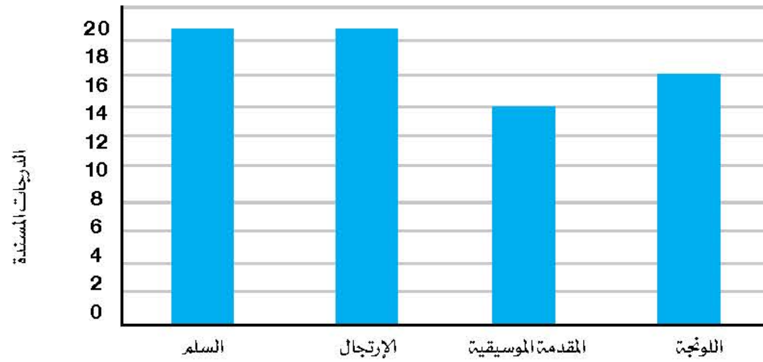
المؤشرات الأدائية للعازف "ث":



تقييم لأداء العازف "ج" خمسة سنوات عزف على الكمان العربي:

	ترقيم الأصابع (3)	التقويس (3)	أساليب اليد اليمنى (6)	أساليب اليد اليسرى (6)	أساليب التعبير (5)	مجموع الدرجات المسندة
سلم مقام الراست	3	3	5	4	4	19
الارتجال	3	3	5	4	4	19
مقدمة الراست	3	3	5	4	4	18
اللونغة	3	3	4	4	4	18
						74

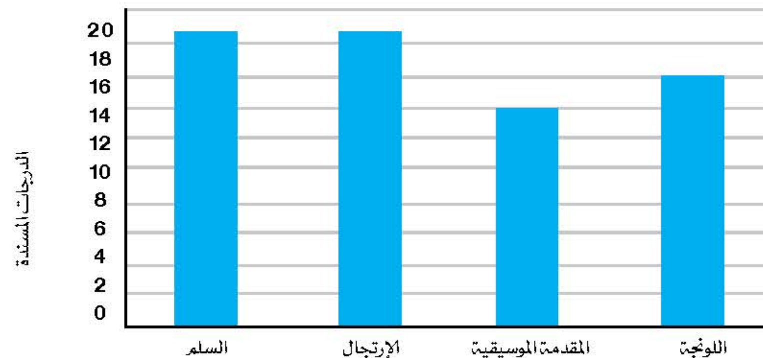
المؤشرات الأدائية للعازف "ج":



تقييم لأداء العازف "ح" خمسة سنوات عزف على الكمان العربي:

	ترقيم الأصابع (3)	التقويس (3)	أساليب اليد اليمنى (6)	أساليب اليد اليسرى (6)	أساليب التعبير (5)	مجموع الدرجات المسندة
سلم مقام الراست	3	3	6	6	5	23
الارتجال	3	3	5	5	4	22
مقدمة الراست	3	3	5	4	4	20
اللونغة	3	3	4	4	4	18
						83

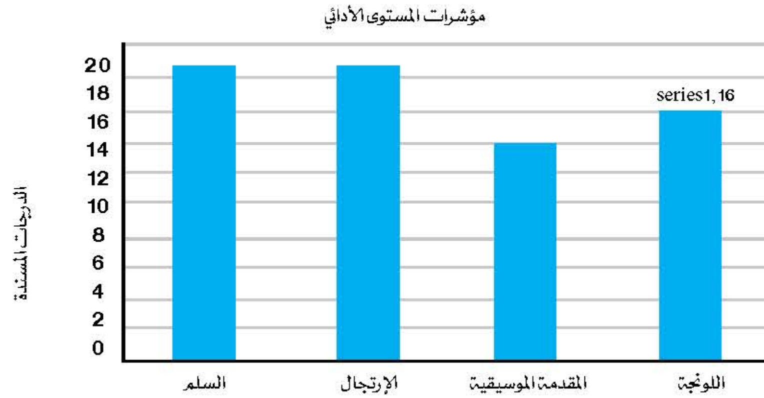
المؤشرات الأدائية للعازف "ح":



تقييم لأداء العازف "خ" خمسة سنوات عزف على الكمان العربي:

	ترقيم الأصابع (3)	التقويس (3)	أساليب اليد اليمنى (6)	أساليب اليد اليسرى (6)	أساليب التعبير (5)	مجموع الدرجات المسندة
سلم مقام الراست	3	3	6	6	5	23
الارتجال	3	3	5	5	4	22
مقدمة الراست	3	3	5	4	4	20
اللونغة	3	3	4	4	4	18
						83

المؤشرات الأدائية للعازف "خ":



ما لمسناه إجمالا من خلال ما لاحظناه في هذه التجربة انطلاقا من الحركات التطبيقية وصولا للطابع الأدائي في تحقيق عملية التنفيذ، مدى بروز ملامح عرقية واضحة[26] تبرز دور البيئة والمناخ يساعدان على الأداء الآلي وهذا بما يعرف بـ«الإيكولوجيا الثقافية»[27] توازيا مع «التعليم بالملاحظة» حيث يكون تنفيذ عملية الأداء الآلي عبارة لتغير شبه دائم لدرجة سلوكية المتعلم ويتطلب المؤدي تعزيزا ليكون أداؤه يتوخى شعورا باللذة والإبتعاد عن الألم[28]. تتطور جودة الأداء عن طريق عوامل التكوين والنضج والسلوك ويساهم تظافر هذه العوامل في تحيين المؤشر الأيقوني بين كل مرحلة الأمر الذي يجعل الأسلوب والخصوصيات الأدائية تتغير بين فترة وأخرى وفق أسس افتراضية تنحت أسلوبية المؤدي من ناحية الخصائص التعبيرية والبلاغية في الخطاب الموسيقي المنفذ. إن دور الأصالة من خلال الديناميكية الأدائية من حيث التقنيات الأدائية التي ترجع إلى تقاليد شفاهية أبعادها موروثة من المحيط السمعي البصري من خلال ماتخلد من محضورات فكرية ثقافية تعطي ملامح إبستيمولوجية من خلال طبيعة الفكر الموسيقي. يصنف الأداء لمرجعية تميزه خلفيات ايديولوجية وفلسفية كذلك إلى مؤثرات سمعية يدركها المستمع العادي والموسيقي حسب عناصر فونولوجية ومقتضيات المنظومة اللغوية المحلية. يمنح المؤشر الأيقوني تصنيف اللهجة الموسيقية بصفات المكانية الزمانية من خلال إيحاءات سيميائية دلالاتها التعبير على مشهد موسيقي يبرز الفترة والخصائص الأدائية بكل مايحيط بالمؤدي، كذلك شأن الناحية التقنية بخصوص ماوقع ملاحظته من حركات تطبيقية في التنفيذ الآلي ماهي إلا دلالات أسلوبية تنحت الشخصية الفنية للمؤدي ومراجعه



(2)

السمعية والمرئية التي تسعى من خلالها الحركات التطبيقية المؤداة في التعبير على المشهد الموسيقي الداخلي وهو عبارة عن لوحة فنية رسمها المؤدي مآلاتها تجسيد للواقع الإجتماعي والمعيشي فكلما تحسنت ظروف الواقع الإجتماعي تحسن الفعل الثقافي وبالتالي محتوى التطويع. رغم تطور الإحداثات الآلية والتحديات الموسيقية إلا أن التطويع الأدائي يبقى عاجزا عن التطوير الأدائي في غياب الإمكانيات البشرية والمادية المتاحة فنأخذ مثال «أندريه مارو» وزير الثقافة الفرنسي الذي فعّل التكافل الثقافي في كل المناطق الحضرية والريفية والابتعاد عن الاقصاء التهميش والسعي لتحقيق مبدأ الديمقراطية الثقافية.

الخاتمة

نستنتج في خاتمة مبحثنا هذا أن مرجعية الأداء الآلي ما هي إلا تظافر لعوامل عديدة ساهمت في التنفيذ الآلي للحن العربي تبعا لأسس تقنية ومدى أهمية التمكن من الرصيد الموسيقي العربي، فالتداخل العلائقي بين الأسس التقنية والرصيد الموسيقي يخلق ما يعرف لدى الموسيقيين بـ«البصمة» الخاصة بالمؤدي هي أسلوبية خاصة من خلالها نستشف مقومات الهوية مهما وقع توظيف التجديد الموسيقي فإن خصوصيات المحيط السمعي البصري تكاد تكون واضحة مهما اختلفت الألوان التعبيرية ويصبح «التطويع» خاضعا لمرجعية اجتماعية انطلاقا من التربية والتعليم وصولا للهوية الفكرية المترجمة موسيقيا من خلال الدلالات الأسلوبية للنظام المقامي التي تختلف جزئيا من مؤد لآخر تبعا للقدرات الفردية التي تتحكم في الضوابط والأسس التقنية والسوسيولوجية من شأنها أن تكرس ديمومة الثقافة في بروز العديد من الأذواق ونراه مخرجا ساهم فيه الأداء الآلي لتفعيل الفعل الثقافي لدى مختلف الأذواق الجماهيرية.



(1)

رقصة هوبي

طقس عبور واسترجاع الزمن الأسطوري

أ. فطيمة ديلمي – كاتبة من الجزائر

يطلق مصطلح الرّقص الشّعبي على مجموعة حركات ذات نظام محدد ووظيفة معقّدة تؤدّيها جماعة ما لتعبّر من خلالها على ذوقها الفني وعلى مجموع عاداتها وتقاليدها ومعتقداتها وخبراتها الثقافية، ولمصطلح الرقص الشعبي عدة تعريفات نذكر من بينها تعريف كل من الدمرداش نادية عبد الحميد، إبراهيم علا توفيق الذي يقول بأنّه «رقص الجماعة في بيئتها، واشتمال هذا الرقص على العادات والتقاليد والمعارف والمعتقدات والخبرات وغيرها من مظاهر الثقافة الشعبية»[1].

ولا يوجد شعب في هذا العالم لا يملك رقصاته الخاصة به والتي تميزه عمن سواه، وتشتهر الجزائر برقصاتها الشعبية العديدة، إذ تملك كل منطقة من مناطقها رقصاتها التي يؤديها الناس في مختلف المناسبات كالأعياد الدينية والحفلات الاجتماعية المرتبطة بدورة الحياة. ومن بين هذه الرقصات المشهورة في الجنوب الغربي الجزائري رقصة الحيدوس، ورقصة الماية، ورقصة هوبي . . .

ورقصة هوبي رقصة شعبية جماعية مشهورة يؤديها أهل منطقة «لوقارته» - بني عباس التابعة لولاية بشار في الجنوب الغربي للجزائر - في كل مناسباتهم، وهي من رقصات الصف التي يشارك فيها الرجال والنساء، إذ يقف عدد من الرجال يختلف بحسب الراغبين في أداء هذه الرقصة، وهم يختلفون سنا ومركزا اجتماعيا فمنهم الشباب ومنهم الكهول، كما أن منهم المتزوجين ومنهم العزاب، وهم يقفون في شكل صف متماسك قبالة امرأة أو أكثر.

يقود هذه الرقصة قائد يتوسط الصف، ويقوم الجميع بالرقص بأجساد متماوجة، ضاربين على الأرض بالأرجل، ومصفقين بالأيدي، مرددين بين الآونة والأخرى كلمة هوبي باتجاه الراقصة، وصف الرجال الذي يكون في بداية الرقصة مستقيما حينما يكون الرقص بطيئا، سرعان ما يبدأ بالانحناء باشتداد إيقاع الرقصة، ليحيط صف الرجال بالراقصة التي تستجيب بجسدها هي الأخرى حيث يتسارع الإيقاع فتزيد في سرعة رقصها مقتربة أكثر من صف الرجال الذي يكاد يحيط بها في علاقة تشبه المغازلة، وهكذا تستمر الرقصة ما بين حركتين إحداهما سريعة شديدة الانفعال والأخرى بطيئة فاترة الانفعال.

وقد سميت رقصة هوبي بهذا الاسم نظرا لكون كلمة «هوبي» تتردد على ألسنة الراقصين أثناء الرقص، وقد اختلف الناس في تفسير كلمة هوبي، وقد أورد بركة بوشيبة في مقالته تفسيرين، إذ قال بشأن التفسير الأول أنها ربما كانت هي كلمة «هبي» التي في مطلع معلقة الشاعر الجاهلي عمرو بن كلثوم الذي يقول:

ألا هبّي بصحنك فأصبحينا

ولا تُبقي خمور الأندرينا

وهو تفسير ضعيف.

أولا لأنه تفسير يفترض اطلاع الفئات الشعبية على المعلقات، ثم أن المقام يختلف فـ هوبي الأولى ترتبط بمقام الرقص أي الحث على الرقص، بينما ترتبط كلمة هبي الثانية بمجلس الشراب أي الحث على السقي، و بوشيبة نفسه ينكر العلاقة بين الكلمتين لارتباط «هبّي» التي في مطلع المعلقة بمعاقرة الخمر وبعد أهل المنطقة حيث تنتشر الرقصة عن الخمر[2].

أما التفسير الثاني الذي يقدمه بوشيبة فيتعلق بتفكيك كلمة هوبي إلى لفظتين هما «هو» ضمير الغائب المفرد و«بي» الجار والمجرور لتصير لفظة هوبي جملة اسمية بمعنى هو من أحبّ[3]، وهو تفسير ضعيف أيضا لأن المقام لا يناسب مثل هذا التعبير، لأن صف الرجال يخاطب أنثى موجودة قبالته ليحثها على مواصلة الرقص والإسراع فيه.

إن لفظة هوبي التي تتردد خلال الرقصة المسماة باسمها أقرب من حيث دلالتها ومقام قولها إلى لفظة هوبى التي ترددها الأم حين تقوم بترقيص صبيها، فكلما حملت الأم الأمازيغية طفلها وألقته إلى أعلى رددت كلمة هوبّى قبل أن تتلقفه، فهي إذن كلمة تقال للترقيص، وهذا المعنى ليس ببعيد عن معنى لفظة هوبي المرتبطة برقصة هوبي خاصة أن أهل لوقارتة قد أكدوا لنا حينما سألناهم عن معنى الكلمة قالوا لنا أن الرجال الراقصون يقولونها للراقصة التي تشاركهم الرقص لحثها على الرقص، أي أنها بمعنى أرقصي.

وهذا التفسير الذي يربط بين كلمة هوبي وكلمة هوبّ الأمازيغية ليس غريبا لأن هذه الرقصة تعود إلى الأزمنة البدائية، بل هي أقدم الرقصات بدليل عدم اعتمادها في إيقاعاتها على الآلات بل الاعتماد كله على التصفيق بالأيدي والضرب على الأرض بالأرجل.

والرقص الشّعبي على العموم يعد من أقدم الفنون، وقد مارسه الإنسان في الحروب، كما مارسه في الأفراح، وخلال دورات الحياة، وهو يرتبط بالمقدس وبالدنيوي، و«يتميز الرقص الشعبي سواء كان أداؤه لغرض ديني أو سياسي أو لمجرد اللهو واللعب بانه ذو صبغة دينية حركية تبدأ وتنتهي طبقا لتغيرات منطقية ووفقا لأهميتها للإنسان في عالمه الذي يعيشه وهناك علاقة وثيقة بين الأجناس المختلفة والرقص الشعبي، فالرقص الخاص بجنس من الأجناس بصفة عامة يؤديه الراقصون لتحقيق معاني الاتصال ومظاهر الاحتفال التي يفهمها أفراد تلك الأجناس، وقد تكون هذه الرقصات تعبيرا عن الأفكار السائدة وبيانا لدور الآلهة والأبطال الذين يحتلون مكانة هامة في معتقداتهم»[4]. وأداء هذه الرقصة في مناسبات محددة يدل على طابعها الديني وعلى أنها طقس من طقوس العبور فهي رقصة لا تؤدى إلا في المناسبات التي يتم فيها الانتقال من حالة سابقة إلى حالة جديدة مغايرة للتي سبقتها، وأهم مناسبة تتم فيها رقصة هوبي هي مناسبة الزواج، لذا يستغل الناس هذه الرقصة لتجديد الحياة.

قدسية المكان

لا تؤدى رقصة هوبي في البيت، بل تؤدى خارجه إذ لا يزال أهل منطقة لوقارتة يحافظون على عاداتهم وطقوسهم البدائية إذ يخرج الجميع بمن في ذلك الفتيان والفتيات إلى مكان مخصص للأعراس والحفلات يدعوه أهل هذه المنطقة «الحبيس»، هذا المكان المقدس الذي تعد مغادرة البيت للانتقال إليه هو بمثابة موت رمزي، إذ يتم إنجاز طقوس الموت والميلاد في فضاء مقدس، لذا يتم إبعاد الإنسان الخاضع لطقوس العبور عن فضائه الدنيوي - كالبيت - إلى فضاء تنتقيه الجماعة بناء على علامات تشير إلى قداسته، فإن إدراك الإنسان البدائي للمكان كإدراكه للزمن، فهو الآخر غير متجانس، فهناك الفضاء الدنيوي، وهناك الفضاء المقدس المعد لإقامة طقوس القدسي، إذ «عند الإنسان الديني، المكان ليس متجانسا، فيه انقطاعات وفجوات فيه أجزاء تختلف اختلافا نوعيا عن الأجزاء الأخرى»[5].

فإذا كان الإنسان «البدائي» يميز بين العالم المقدس والعالم الدنيوي، وبين العلوي وهو فضاء الآلهة، والسفلي وهو المخصص للبشر، فإن في هذا العالم السفلي أمكنة تمتلك طابعا مقدسا، لأن مجموعة من المصادفات - حيوانات أو غيرها - أشارت إلى ذلك، فـ«ثمة أمكنة قدسية، وبالتالي قوية هامة وأمكنة أخرى لا تتصف بالقدسية وبالتالي لا بنية لها ولا تماسك... يترجم هذا اللاتجانس المكاني اختبار التضاد بين المكان القدسي الذي هو وحده الحقيقي... وبين سائر الأمكنة الأخرى»[6].

قدسية الزمن

هذه الرقصة ذات الطابع الجماعي - أي رقصة هوبي - والتي تؤدى في رحاب الطبيعة تُؤدى في أزمنة محددة هي أزمنة انتقالية كحفلات السّبوع والختان والزواج، والحج... إلا أن أكثر الحفلات اعتدادا بهذه الرقصة هي الزواج إذ «على الفتيان والفتيات أن يودعوا الطفولة والشباب ليلجوا عبر الباب المؤدي إلى عالم البالغين»[7]، بالضبط كما كان يفعل الإنسان البدائي، الذي كان يعتقد بعدم كمال الكائن الطبيعي، لذا يخضع الفرد لمجموعة من الطقوس خلال دورة حياته تنزع عنه صفته

الطبيعية وترفعه إلى المنزلة التي أرادتها له الآلهة، فـ«إنسان المجتمعات «البدائية» لا يعتبر ناجزا مثلما هو معطى في المستوى الطبيعي من الوجود، لكي يصير الإنسان إنسانا بكل معنى الكلمة يجب أن يموت عن هذه الحياة الأولى الطبيعية، وأن يولد ثانية لكي يحيا حياة عليا هي حياة دينية وثقافية في نفس الوقت»[8]، وإنه يصير إنسانا مكتملا بعد استلامه الخبرة المقدسة التي تسلمها له الآلهة أثناء عبوره إلى العالم المقدس.

لقد كانت هذه الطقوس تؤدى في الأزمنة البدائية لتسمح للإنسان بتجديد الحياة، والعودة بها إلى الزمن الأول بعد أن أصابها الخراب، إنّ الإنسان بتصرفه هذا يعيد بناء الكون كما صنعته الآلهة في الزمن الأول، وهو إذ يفعل ذلك فإنه يعيد تجديد ذاته، لكي تصير أقوى وأقدر على مواجهة الصعوبات والأخطار التي تترصده، فـ«الإنسان إذ يشترك طقسيا في نهاية العالم وفي تجدد خلقه يصبح معاصرا لذلك الزمان وبالتالي يولد ولادة جديدة ويعود إلى بداية وجوده مع ذلك الاحتياطي من القوى الحيوية دون ان يمسسها شيء»[9].

إن رقصة هوبي كطقس هي من طقوس العبور التي يجتازها الإنسان والتي تسمح له بالانتقال من مرحلة عمرية إلى أخرى، فإنّ «طقوس العبور بامتياز هو الطقس الذي يمثله بلوغ سن الرشد الانتقال من سن إلى أخرى (من الطفولة إلى المراهقة إلى الشباب)»[10]، هذه الطقوس الهامة التي عني بدراستها كثير من الباحثين الاجتماعيين والأنثربولوجيين كدوركايم وفان جنيب، فقد وضع الباحثون دراسات اهتمت بتحديد تصنيفات لهذه الطقوس، وإبراز خصائصها، إلا أن أهم ما يميزها هو زمن إجرائها وفضاؤها، ومراحل إنجازها.

ففيما يتعلق بالمراحل فإنّ طقوس العبور تمر بمرحلتين رمزيتين[11] أساسيتين هما الموت الرمزي، والميلاد الرمزي، إذ «لم تكن أشكال طقس التكريس واحدة عند الشعوب كلها بل اختلفت من شعب لآخر لكن جوهرها كان دائما واحدا: كان الفتى يموت في أثناء الطقس موتا رمزيا ثم يبعث من جديد رمزيا أيضا، بيد انه بات الآن شخصا مختلفا قادرا على أن يتحمل أعباء حياة البالغين وصعوباتها كلها»[12].

إنّ تصور الإنسان لما كان عليه الكون، وما ينبغي أن يكون عليه هو الذي كان يدفعه لتجديده باستمرار، لقد كان عبر اتصاله بالقوى الغيبية خلال أزمنة معينة، يشاركها خلقها، فـإنّ «جميع هذه الطقوس والرموز المتعلقة بالعبور تعبّر عن مفهوم نوعي للوجود البشري، فالإنسان بعد أن يولد يظل مع ذلك غير مكتمل الخلق، لذلك يجب أن يُخلق مرة ثانية لكن هذه المرة روحيا. وإنما يصبح إنسانا تاما بالعبور من حالة النقص، الحالة الجنينية إلى الحالة التامة النضج. بكلمة واحدة يمكننا القول أن الوجود البشري يصل إلى امتلائه عبر سلسلة من طقوس العبور، باختصار من خلال عمليات متعاقبة من المسارات»[13].

وهو إذ ينجز الطقوس فإنه لا يكتفي بتوقيف عجلة الحياة الطبيعية، والكينونة الدنيوية، بل هو يزيل بإنجازه الزمن الدنيوي الذي مضى ليبني زمنا مغايرا أكثر كمالا، فـ«الأمر لا يتعلق بتوقف فعلي لحقبة زمنية معينة وبداية حقبة أخرى وحسب وإنما بإلغاء العام الماضي والزمان المنقضي»[14] لأنه زمن ابتعد عن الكمال، وفقد ما بثته فيه الآلهة من طاقة وقدرة، «لقد كان البناء الكوني يبلى دوريا في نهاية كل عام أو أي دورة زمنية أخرى... كان يجب أن يملأ النقص ويصحح البناء الكوني المتأرجح ويرمم كما يرمم المنزل القديم لقد كان ضروريا ضرورة ملحة تأجيج جذوة الزمن الذي خبا وهجها... ولا شك في أن الطقس كان الوسيلة الأنجح لتحقيق ذلك ولذلك كان الطقس عصب الحياة المجتمع القديم وعلاوة على ذلك كان الطقس يبدد الانفعالات الزائدة قلق

الانتظار...والاضطراب وعدم الثقة... ينبغي أن نقيم الطقس ذا الصلة ولن يحرم الآلهة البشر من رحمتهم وسيتلقى البشر والحيوانات والنباتات احتياطيا جديدا من طاقة الحياة »[15].

إن إلغاء الزمن الماضي، لظهور حقبة جديدة، فعل خطير لذا فإن الإنسان لا يقيم فعل التجديد بشكل عشوائي، إنما يقوم باختيار الزمن، وهو يبني اختياره هذا على فهم وإدراك للزمن خاص لقد ظن الإنسان قديما «أنّ الزمن السابق يموت خلال الانتقال من دورة زمنية لأخرى ويولد على أنقاضه زمن جديد وثمة بين هذين الزمنين القديم والجديد برهة تقع خارج الزمن برهة مجهولة ولذلك فهي خطيرة تشبه ذلك الخراب الذي كان في بداية البدايات عندما لم يكن للعالم وجود بعد ولهذا كان من الضروري تأدية الطقوس المقررة كلها في تلك البرهة الفاصلة عينها »[16].

إن الزمن عند الإنسان البدائي الذي ابتدع رقصة هوبي قابل لان «يتوقف» دوريا، إذ يندرج فيه زمان مقدس بواسطة الطقس، «زمان غير تاريخي»[17]، وهو زمن غير تاريخي لأنه يصل العالم السفلي بالعالم العلوي، والدنيوي بالمقدس.

هذه الفترات غير التاريخية تتحقق من خلال إقامة الطقوس، فـ «عند الإنسان الديني، الزمان ليس أكثر من المكان تجانسية واستمرارية، إن فيه فترات مقدسة هي زمن الأعياد (وأكثرها أعياد دورية) كاحتفالات رأس السنة، كذلك إنّ فيه الزمن الدنيوي، أو الديمومة العادية التي تندرج فيها الأفعال المجردة من المعنى الديني. بين هذين النوعين من الأزمنة يوجد بداهة قطع للاستمرارية لكن الإنسان الديني يمكنه بواسطة الطقوس ان يعبر وهو آمن من الأخطار من الزمن الدنيوي إلى الزمان المقدس»[18].

إلا أن ما يلاحظ على هذه الطقوس هو غياب جانبها القدسي البدائي، إذ «فقدت جميع هذه العبورات صفتها الطقسية فلم تعد تعني غير إظهار الفعل الجسمي للولادة أو الوفاة أو الاتحاد الجنسي المعترف به رسميا» [19].

فمثلما تحررت بعض الأساطير من الطقوس الملتصقة بها في عصرنا هذا وتحولت إلى نصوص أدبية تُروى أو تُقرأ للتسلية أحيانا[20]، فإن بعض الطقوس هي الأخرى قد تحررت من نصوصها اللغوية الأسطورية التي كانت تفسرها فاتخذت طابعا احتفاليا مجردا من كل قدسي بدائي، وتم تعويضه بمقدس آخر هو الدعاء لله والتبرك برسوله والصلاة عليه، وهذا لأن الرقص منظومة ثقافية مرتبطة بباقي المنظومات الثقافية، إذ ينشد الراقصون أثناء أدائهم رقصة هوبي المديح الديني التالي:

صلّى الله عليك يا النبي العربي

ابو فاطمة يا رسول الله

صلى الله عليك قدّ الطلبة تقرا

أعداد من احفظ فيها من الألواح

صلى الله عليك قد الطير مسهل

سبحانه خالقه داير له جناح

صلى الله عليك قد حب الرملة

اعداد من سفوا فيها الأرياح

يا رسول الله بغيت منك الأرباح

وأنت ديرني في قسم المداح

إنّ التمسك بهذه الممارسة الطقسية البدائية، وعبورها لقرون من الزمن، وتأقلمها مع المستجدات الثقافية، يدل على أن الإنسان مادام يرى «العالم يظل هناك ذكرى أو حنين غامض إلى سلوك ديني بَطُلَ استعماله»[21]، مما يدل على أن الإنسان المعاصر كالإنسان البدائي بحاجة لأن يحيا في كون مقدس.



القلاع والقصبات في المغرب

أ. محمد القاضي - كاتب من المغرب

للمعمار في المغرب خصوصيات تتميز بها كل جهة من جهاته شمالا وجنوبا وشرقا وغربا، وهو نتيجة اجتماعية، وتعايش يومي وعامل تلاحم بين السكان ومدنهم أو قراهم، ومن خلال الفن المعماري نتعرف على الساكنة، وبالواقع المادي والمحيط الذي يتم في ظله التفاعل والعلاقات التي تحدد مدنهم وقراهم وهويتهم.

فأينما حللت إلا ولاحظت اختلافا في البناء سواء من ناحية مواد البناء المستعملة في بنائها أو تخطيطها الهندسي أو من ناحية التزويق، وهو ذوق رفيع وفن قائم بذاته على مر أحقاب التاريخ، ذلك إنه لغة سامية تنطق باسم الحضارة المغربية وتعكس ألوانا زاهية من الحضارة والرقي.

ولا شك أن فن العمارة الأمازيغية هو أقدم ما عرفه المغرب، لأنه ضارب في القِدم حتى عصور ما قبل التاريخ، وقد اتضح ذلك من خلال ركام حجارة الأضرحة أو (البازينا) في لغة الأمازيغ التي اكتشف في كل من المغرب والجزائر وتونس، بالإضافة إلى النقوش والألوان في الكهوف الجبلية المعروفة باسم (إفران) وهي تنتشر في منطقة شمال إفريقيا التي تعتبر نموذجا للمصاهرة الحضارية للفن الأمازيغي المغاربي مع الفنون الإسلامية المشرقية.

وتؤكد الدراسات المعاصرة أن فن العمارة الأمازيغية لم يكتف بخصوصياته، بل اكتسب العديد من التأثيرات التي جاءت من الشرق كالطراز المعماري الفرعوني من خلال النقوش والرسوم على تماثيل الحيوانات، وكذلك التأثير الروماني المتمثل في الأقواس والبيزنطي في الفسيفساء، ومن ثم التأثير الإسلامي الذي ظهر جليا في نقوش الخشب على الأبواب والزليج، ويمثل الطابع الأندلسي أبرز هذه الخصائص في العديد من المدن المغربية العتيقة التي حلت بها الجالية الأندلسية المهاجرة من شبه الجزيرة الايبيرية بعد النكبة. فهندسوا أحيائهم ومنازلهم ومساجدهم على النمط الأندلسي. وتمثل العمارة البرتغالية التي تزخر بها العديد من المدن الشاطئية المغربية نموذجا فريدا في العمارة الحربية التي عرفها العالم بعد القرن الخامس عشر الميلادي، فهي تختلف عن مثيلتها الإسلامية المغربية، لأنها اعتمدت في أغلبها على البناء بالحجر بدل الطوب أو الطابية (Le pisé) التي كانت تستعمل في العمارة الأمازيغية والإسلامية. وقد ورد لدى البكري وابن خلدون وصف دقيق لذلك، سواء من حيث المادة المستعملة أو المسافات بين الأبراج وطول الأسوار وسمكها وعرض السجون وممرات الحراسة فوقها.

كما وردت التسمية عند الوزان (الطين المدكوك) وعند الناصري - رواية عن آخرين بالتسمية المغربية (الطابية) ووردت أيضا في امتلاك المولى اسماعيل لأبناء عبيد البخاري: أن المنخرطين في سلك الجندية من أبناء العبيد يتعلمون صناعة الآجر والضرب بالطابية وهي دك طين مخلوط بالتبن، وقد بنيت معظم الأسوار والقصبات في العهد العلوي منذ ذلك بالطابية: سور مكناس في العهد الإسماعيلي، سور تزنيت في عهد الحسن الأول. وهكذا شكل الصخر والطين والتبن مادة تاريخية صنعت تاريخ المغرب منذ القدم، لأنها الوحيدة التي يمكن لها أن تعمر أكثر من ذلك الإنسان الذي جمعها وخلطها ورممها ليقدم لنا في الأخير صورة عمرانية ما زالت إلى اليوم شاهدة على عبقريته وقدرته على التشييد والبناء، ونعني هنا الأسوار والقصور والأبراج والحصون والقلاع و«القصبات».

بين القلعة والقصبة

القلعة عادة هي مقر الولي أو الأمير في العصر الإسلامي، وكانت تقام غالبا في مرتفع من الأرض غير بعيد عن النطاق العمراني للمدينة حتى يتيسر لحاميها الدفاع عنها. «وعرف طراز القلاع في الشرق العربي في أيام الأيوبيين في سوريا ومصر، فشيدت قلعتا الجبل 1176م وحلب 1172 وغيرهما. شيد الصليبيون في الشام - ولاسيما بالقرب من السواحل عدة قلاع كبيرة في القرن الثاني عشر الميلادي.. وفي الوقت نفسه شيد المسلمون طائفة كبيرة من القلاع ما زالت آثارها باقية، ووصل بناء القلاع في القرن الثالث عشر أزهى مراحله»[1].

أمـا في المغـرب فقـد لاحـظ القلقشـندي أن القصبـة هـي القلعـة في مصطلـح المغاربـة[2]، وقـد شـيد هـذا النمـوذج مـن العمـران في نقط اسـتراتيجية مـن جهـات المغـرب كمعاقـل لحاميـات عسـكرية وتموينيـة يتولاهـا قائد خبير مـا يـزال أغلبهـا على أحسـن حـال، ويرى الباحـث عبـد العزيـز بنعبـد الله أن «القلعـة ليسـت هـي القصبـة وإن كان تجمعهمـا غايـة واحـدة هـي التحصين ضـد العـدو، إلا أن القلاع تمتاز بطابع خـاص يجعلها أقـرب إلى جهاز للدولة منهـا إلى جهـاز للقبيلـة أو الجماعـة بعكـس القصبـة ومن جملة هـذه الاسـتحكامات «قلعة إدخسـان» قـرب مدينـة خنيفـرة وسـط قبائل زيـان بناهـا الأمير يوسـف بـن تاشـفين، وجدد بناءها السـلطان إسـماعيل العلوي و«أكوراي» على بعـد 31 كيلمـتر جنوب مدينـة مكناس يرجـع عهدهـا إلى العصـر الإسـماعيلي وهي التي احتفظـت أكـثر مـن غيرهـا بهندامهـا الأصلي الـتي تراقـب الأطلـس الأوسـط، وقـلاع تـادلا وحميـدوش (على مسـافة ثلاثين كلم مـن مدينة آسـفي و«بالأعـوان» علـى بعـد سـتين كلـم من آزمـور و«مديونـة» وهي مـن العهد الإسـماعيلي كذلـك قرب مدينـة الـدار البيضـاء[3].

- **وتوجـد اليـوم مدينتـان يطلق عليهما اسـم «القلعـة» وهما:**

* قلعة «السراغنة» وهي عمالة تبعد عن مراكش بـ85 كيلمتر.
* قلعـة «مكونـة» جنـوب المغـرب على بعد 92 كيلمتر. شـرق ورزازات، وتعـرف بمدينة الـورود، ويكثر فيهـا معامـل تقطير مـاء الورد المعروف في المغرب كله وتعرف موسـما سنويا يعرف بموسـم الورود ويجلب إليـه العديد من الـزوار من الداخـل والخارج، وتختـار فيه ملكة جمال الـورود في حفل فـني رائع.

أما قلعـة «عين غبولـة» التي بناها عبـد المومن بن علي الموحدي في الدشـيرة فقـد كان الغرض منها حراسـة رأس قناة عين غبولة الـتي كانت تجلب الماء لقصبة الأوداية بالرباط، وكانت مسـتطيلة الشـكل طولهـا 288م وعرضها 277م. أسـوارها مبنية من أحجار منجورة في الأسس[4].

- **ومن القلاع الشهيرة بالمغرب نذكر ما يلي:**

* قلعة «ابن أحمد» قرب مدينة فاس.
* قلعة «القصابي»، وتسـمى أيضـا قصبة المخزن شـيدت فـوق ارتفـاع 1077 مـتر ويقطنها عدد كبير مـن شـرفاء تافيلالت وبها بنى السـلطان اسـماعيل العلوي قصبـة لحراسـة الطريـق التاريخيـة بين فـاس وتافيلالت. تقـع على بعد 240 كلـم من كرسـيف.
* قلعة «سـلاس» وهي مركز صغير يقع وسـط ناحيـة جبلية صعبة المسـالك من نهـر ورغة. على بعـد 104 كيلمتر مـن مدينة فاس.
* قلعـة «قصـر بـني مطير» بنـاهـا السـلـطان اسـماعيل العلوي عندما ذهب لقمـع ثوار ملوية (وسـط المغرب).
* قلعـة «زاكـورة» بالضفة اليسـرى لنهر درعة على بعـد 170 كيلمـتر جنوبي شـرق ورزازات، يرجـع تاريخهـا إلى عهـد المرابطـين وأسـوارها أشـبه بالأسـوار المهدمة بمدينة البصرة المغربية وأبراجهـا نصـف الدائرية.
* قلعـة مدينـة «أصيلة» بشـمال المغرب، حررها المغاربـة في 1589/12/13م، مـن الاحتـلال البرتغـالي. وتمتـاز بعلـو أسـوارها وتوفرهـا على مجموعـة من الأبـراج أهمهـا بـرج القامرة.
* قلعـة «آزمـور» بجنـوب المغرب، وهـي اليوم مدينة بسـاحل المحيـط الأطلسي على مسـافة نحـو 75 كلم من الـدار البيضاء، وتـم تحريرها من الغزو البرتغـالي في 1541/10/10م.

* قلعة «مزكان» الموجودة بمدينة الجديدة على ساحل المحيط الأطلسي، وقد بنيت القلعة في البداية بشكل بسيط على أنقاض برج «البريجة» وقد تم تحريها في عهد السلطان العلوي محمد بن عبد الله بتاريخ 11/ 3/ 1769م.

* قلعة «كيكو» بناها السلطان إسماعيل العلوي عام 1096هـ على واد كيكو عندما هب لقمع الثوار بملوية وزودها بأربعمائة فارس[5].

* قلعة «حجر النسر» بقبيلة سماتة الواقعة بإقليم العرائش.

* قلعة «فازاز» بين فاس ومكناس، وقد حررها يوسف بن تاشفين بعد معارك عنيفة مع بني يحفش بطن من زناتة، وأقام بها وذلك سنة 456هـ[6].

وذكر صاحب «الأنيس المطرب بروض القرطاس» في أخبار ملوك المغرب وتاريخ مدينة فاس، مجموعة من القلاع التي كانت منتشرة في عدد من الجهات مرتبطة بالمعارك التي خاضها ملوك المغرب وهي:

* قلعة فاس ص:40

* قلعة دمنة ص: 392-411.

* قلعة علودان ص: 392.

* قلعة مهدي ص:141.

* قلعة الوادي ص:353.

* قلعة غياتة ص:21.

* قلعة فندلاوية من جبال بني يازغة ص:377.

وإذا كانت «القصبة» حصنا مسورا ومجهزا بأبراج مربعة الشكل أو مستطيلة في أحد جوانبها وتتضمن مسكن القائد والمسجد ومستودع المؤن، فالغالب أن القلعة لم يكن لها أكثر من سور واحد عدا قلعتي حميدوش وتادلا اللتين كانت لهما حظيرة مزدوجة وكان «في كل قلعة من القلاع التي بناها السلطان اسماعيل العلوي (1082-1139هـ) فندق لمبيت القوافل وأبناء السبيل مع حامية لا تقل عن مائة فارس، وقد عنيت لكل قبيلة قلعتها التي تدفع بها زكواتها وأعشارها لمؤونة العبيد وعلف خيلهم وهم حراس الطريق فمن وقع في أرضه شيء عوقب عليه قائد تلك القلعة»[7].

يبدو أن كلا من القلعة والقصبة تتوفر على أبراج ولكنها تتفاوت فيما بينها من منطقة الساحل إلى منطقة الداخل، والبرج كما يرى عبد العزيز بنعبد الله في هندسته الأندلسية قد أثر في تصميمات البرج المغربي منذ عهد المرابطين مع آثار محلية أطلسية، وقد استعمل المرابطون الحجارة الطبيعية العادية في بناء الأبراج أو القلاع ثم أضاف الموحدون الحجارة المنحوتة والإسمنت المسلح وهو الخرسانة أو الطابيا التي لا تزال ماثلة في أبراج وحصون مدينة الرباط. وقد احتفظ المغرب في تحصيناته بضخامة الهيكل ومتانة المادة كما كانت في عهد الموحدين[8]. وذكر مجموعة من الأبراج المبثوثة في جهات مختلفة من المغرب كالبرج الاسماعيلي في مكناس وبرج أمسا والقلالين والنجمة ومرتيل بتطوان، وبرج الخنزيرة والدار والصراط بالرباط وبرج الذهب بفاس الجديد، وبرج سينار في القصر الصغير بين مدينتي سبتة وطنجة وبرج تارغة الذي بناه الأمير مولاي علي بن راشد بإقليم شفشاون. وذكر المرحوم الصديق بن العربي في كتابه (المغرب) برجين يحملان نفس الإسم وهو برج الناضور الأول وهو حصن عسكري يقع على بعد 74 كيلمتر من تازة. والثاني بضاحية آسفي وهو من آثار البرتغال على الشاطئ[9]. ونضيف إليها برج سيدي ميمون وبرج الطوري أو برج اليهودي بالعرائش. وهو اليوم متحف الآثار تابع لوزارة الثقافة.

وأورد الباحث مصطفى أعشى أن أسوار مدينة الرباط تضم 74 برجا مربعة الشكل، وفي رباط تيط على المحيط الأطلسي على بعد 12 كيلمتر جنوب غرب مدينة الجديدة، بني في منتصف القرن الثاني عشر الميلادي سور مواجه للبحر مدعم بستة أبراج قوية متينة من الأحجار الخشنة. هذه الأبراج مستطيلة الشكل تتكون من طابقين تحتلها غرف التصويب أو الرمي. أما زوايا الأبراج غير التامة الاستطالة مبنية من أحجار مهندمة منضودة بكيفية حسنة[10].

القصبة والقصبات في المغرب

جاء في لسان العرب لابن منظور (مادة قصب) أن القصبة هي جوف القصر، أو القصر نفسه، وقصبة البلد مدينته، وقصبة السواد مدينتها، والقصبة أيضا القرية[11].

يرى المرحوم عبد الله الجراري: «أن القصبة تحمل في أصلها معنى القصر أو جوفه - من هذا قصبة العراق التي هي عبارة عن قرية واقعة وسط القصب حيث كانت قبل التأسيس قصبا. ولا بدع أن تمت لهذا المدلول إلى أصلها المادي الذي هو القطع والفصل عن الغير وكان المكان المتخذ ليكون قصبة - قرية أو مدينة فصل عما حواليه من أجزاء»[12].

والقصبة هي أبرز ملامح العمران الأمازيغي في المغرب، وتعرف في لغتهم «بإيغرم» وقد تكون إما مخازن محصنة تخزن فيها الحبوب ومركز للتجمعات في حالة هجوم، أو بيوتا لأثرياء الفلاحين من قبائل الأطلس، وتبدو هذه المباني بدائية في هياكلها وهندستها، فالقصبة عادة هي عبارة عن دار مربعة الشكل ذات مدخل واحد يؤدي إلى ساحة تفتح عليها أربع أو خمس طبقات من الغرف الصغيرة، وترفع سقوف هذه الغرف على أعمدة من جذور الأشجار، وتزخرف الأبواب بالرسوم البدائية، وتزود بقضبان حديدية متنوعة الأشكال لتشد أجزاءها المتعددة. وتبرز منارات: (الصوامع) المساجد في المغرب المربعة الشكل الفن المعماري المغربي الإسلامي المطبوع بروح الفن الأمازيغي الذي يميل إلى البساطة، وتعتبر صومعة الكتبية في مراكش وصومعة حسان بالرباط، وصومعة مسجد تينمل (مركز الدعوة الموحدية) وصومعة الخير الدا في اشبيليا بإسبانيا أشهر هذه الصوامع.

ويرى الباحث مصطفى أعشى أن «مسجد تينمل هو من نوع تلك المساجد التي يمكن اعتبارها المسجد القلعة وهذا واضح في طريقة بنائه، فالجدران عالية بالإضافة إلى أنها تنتهي بشرفات ويمكن أن نلاحظ بين القباب من جهة وجدران القبلة والمنارة من جهة أخرى الممر الذي يسمى عسكريا بممر الدورية»[13]. إن المكانة المعمارية والفنية لمسجد تينمل تمثل بداية الفن الموحدي الناشئ، فكانت وظيفته مزدوجة: وظيفة دينية ووظيفة عسكرية، ويبدو جليا كذلك أن الهندسة المعمارية الموحدية اجتمعت فيها الرغبة في ضمان جودة الكيف مع حاسة العظمة.

وقد فسر الدكتور عثمان عثمان إسماعيل، الشكل الرباعي لمنارات المساجد في المغرب منذ القديم وإلى اليوم بأنها استمدت هذا الشكل أصلا من عمارة القصبات التاريخية بالجنوب المغربي، وهي ذات صلة وثيقة بعمارة اليمن العربية القديمة، وهو تفسير اعتمده أساسا المدافعون عن الأصل العربي لأمازيغ المغرب وأيا كان الأمر، فإن هذا المكون المعماري الأمازيغي بامتياز شأنه شأن كثير من المكونات الحضارية والثقافية لمختلف الأمم والشعوب، إنها هي ثمرة ظروف بيئية وثقافية خاصة، تفاعلت مع مختلف المؤثرات.

ويرى المرحوم محمد المنوني أن اسم (القصبة) الشلحي هو موحدي استعمل منذ أوائل عصر الموحدين، وكانت تعني (إيمي إن تكمي أو تجمي)

تدل على باب الدار أو القصبة حيث إن إيمي معناها الفم أو الباب وتكمي تدل على الدار أو القصبة. ثم تجدد إطلاقه على بعض المباني الحفصية بتونس مع بعض التغيير، فقد جاء في الفارسية عند ذكر المستنصر الحفصي: بنى القبة الكبيرة بينتكمّي.

وجاء في تاريخ الدولتين عن نفس الملك أنه: بنى قبة الجلوس بتونس التي بأساراك المشرفة على باب «ينتكمي»[14]. ومن المعروف أن القصبة تؤدي - على وجه التقريب - مدلول العمالة في الاستعمال الحديث، حيث تكون مقرا لحاكم المدينة ومساعديه.

تشكل القصبات في المغرب جواهر رفيعة تزين مجال الواحات في الجنوب الشرقي للمغرب، خاصة بدرعة وتافيلالت وأحواض داداس ومكونة وتدغة صنف بعضها كتراث إنساني عالمي فريد من نوعه بفضل ما تزخر به من ثروة غنية على مستوى أشكال الهندسة المعمارية التي تتميز بها، لأنها تؤرخ لحضارة متأصلة وعريقة تصل الماضي بالحاضر.

وماذا عن الأندلس؟

إن تاريخ المغرب السياسي والحضاري كما هو معروف ارتبط لعدة قرون بتاريخ الأندلس ارتباط تداخل وتفاعل وتوجيه، ولكن العدوة الأندلسية ظلت دائما تستدل على العدوة المغربية بالتفوق في كثير من الصنائع ومنها العمران، وقد أوردت المصادر فيضا من المعلومات حول القصبات والقصور والقلاع والأبراج والأسوار والحصون ما يزال بعضها قائما في المدن الرئيسية على امتداد الأندلس. وكانت أحيانا تنعت المدينة بالقصبة لأن «قصبات الأندلس هي مدن مثل طليطلة، وسرقسطة وماردة وإشبيليا»[15].

وتعتبر القصبات النواة الأولى التي ينطلق منها توسع المدينة[16]، ومن المدن التي احتفظت الخلافة الأموية بقصباتها وأسوارها وقصورها، أو عملت على بناء قصباتها من أجل إعادة ضبطها وإسكان الجند أو ممثليها فيها نذكر مدينة (ببستر Bobaster) قاعدة الثائر عمر بن حفصون الذي استمر تمرده ثماني وعشرين سنة إلى أن قطع أوصاله بالداخل والخارج الخليفة عبد الرحمن الناصر عام 316هـ/928م وأخضع المدينة لحكمه، وقلد أمرها سعيد بن المنذر لضبطها وإكمال البنيان فيها كما ذكر ابن عذاري المراكشي وأضاف أن الخليفة تجول في المدينة ولاحظ حصانتها وعلوها ودبر بنيان قصبتها على أحسن ما دبره وأحكمه في غيرها[17].

وفي سنة 317هـ/929م أخضع الخليفة مدينة (باجة) «وندب فيها قوة وأكثف لها الجمع والعدة، وأمر بابتناء قصبة ينفرد فيها العامل عليها ويسكنها برجاله»[18]. أما مدينة «البيرة» فقد خربها باديس بن حبوس «وبنى بنقضها قصبة غرناطة وأسوارها»[19]، وفي تقسيم مدينة (ميورقة) الذي تم بعد الاستيلاء عليها سنة 1229م على يد «خايمي الأول» يذكر المؤرخ الاسباني (ليوبولدو تورس بالباس في كتابه المدن الاسباني الاسلامية «يقال بأنه كان في (المدينة ALMADAYNA) أو (القصبة ALCAZABA) أكثر من 178 مبنى. ونصف مساكن المدينة والتي خصصت للحاكم، منها 1492 مسكنا معمورا و494 مسكنا خاليا من السكان»[20]. يبدو أن كلمة القصبة انتقلت إلى اللغة الاسبانية بنفس النطق والكتابة والمعنى القصبة (AL CAZABA) ويضيف المؤرخ في حديثه عن المدن الاسبانية الاسلامية أن موقع مدينتي (مالقة) و(المرية) مع وجود التلال المجاورة للمرسى مكن من بناء القصبات القوية المحصنة[21]. ولاحظ الباحث المغربي الدكتور محمد حناوي أنه من خلال مضمون الإشارات السابقة في بناء القصبات في


القصبة الدمازيغية

المدن اهتمام السلطات السياسية بقرطبة بتلك القصبات بل وجودها الفعلي فيها عبر عمالها وولاتها ورجالهم الذين يسكنون تلك القصبات. ويمكن القول إن القصبات لعبت كذلك أدوارا بشرية واقتصادية باعتبارها كانت مراكز هامة لتحصيل الضرائب من سكان الأرباض. ويظهر أن العصر الطائفي شهد بدوره إنشاء القصبات أو ترميم العديد منها وذلك في إطار ازدهار البنيات التحصينية المرتبطة بالتجزؤ السياسي والإقليمي الذي عرفه القرن الخامس الهجري...

وما بعض القصبات التي ما تزال قائمة إلى الآن إلا دليل على ذلك[22].

القصبات ودورها في المغرب

اهتم المرابطون والموحدون ببناء الحصون والقلاع والقصبات والأسوار حماية للأماكن التي كانوا يبسطون نفوذهم عليها، ومن حصون المرابطين التي ظلت معروفة حتى اليوم حصن (تاسغيموت) الذي يشرف على جبال الأطلس الكبير على ناحية وريكا وحصن (أمركو) الذي يشرف على وادي ورغة وقصبة النصراني شرق جبل زرهون، وامتدت القلاع والحصون طول الأطلس الكبير والمتوسط حتى تادلا وفازاز[23]. وقد عمّد أبو بكر الصنهاجي المعروف بالبيذق (23 ثلاثا وعشرين) حصنا (قصبة) مرابطيا أولها (تاسغيموت) وآخرها (تازغدر) «بنوها في مواضع دارت بها الجبال من جميع الجهات لكي ينتصروا بها على الموحدين»[24] وكانت سياسة الموحدين تقوم على تهديم القلاع والتحصينات المرابطية، إلا أنهم سرعان ما غيروا سياستهم عندما بدأوا ينظمون الدولة، فشرعوا في بناء القلاع والحصون والمدن، كما أصلحوا التحصينات والأسوار لعدد من المدن الأخرى، وشيدوا مجموعة من القصبات في المغرب والأندلس كقصبة اشبيليا وقصبة مراكش. وسار على نهجهم السعديون والعلويون. ويرى الدكتور إبراهيم حركات أن «كل المدن والقرى الرئيسية والقصبات التي شادها السعديون تتركز في منطقة سوس والجهات المجاورة وقد بنيت في الغالب لأسباب دفاعية أو سياسية لوقوعها في المناطق التي يوجد بها أهم أنصار الدولة، وبعضها شيد لأغراض صناعية»[25].

أما بالنسبة للعلويين فإن المصادر التاريخية المغربية تذكر أن السلطان اسماعيل العلوي قام ببناء (76) قصبة بمختلف جهات المغرب وجعل قسما هاما منها لحماية السواحل وتمكينها من وسائل الغارات الأجنبية عليها، وما زال العديد منها شاهدا على عظمة وعبقرية هذا السلطان وتحظى اليوم جميعها سواء المرابطية والموحدية والسعدية والعلوية بعناية فائقة من طرف مديرية الآثار بوزارة الثقافة المغربية، إضافة إلى الإقبال الكبير للسواح على زيارتها في كل الفصول.

لقد شكلت هذه القصبات جميعها ثلاثة أنواع، وتبدأ السلسلة الأولى من بني يزناسن إلى تادلا (الأطلس المتوسط) وسلسلة ثانية على طول طرق المملكة لحماية المراحل والنزلات والبريد والشرطة من مدينة تازة إلى مدينة وجدة (شرق المغرب) ومن مدينة مكناس إلى مدينة فاس.

ومن فاس و مراكش إلى تافيلالت (جنوب المغرب) ومن مكناس إلى مراكش، ومن هذه إلى تارودانت (جنوب المغرب). وسلسلة ثالثة قرب بعض المدن لإقامة العبيد حول مدينة مكناس مثلا، وقصبة (كناوة) لحماية مدينة سلا قرب الرباط، وقد تعززت مواصلات هذه الحاميات بجسور وقناطر[26].

أهم القصبات الشهيرة

1 - قصبة الوداية

بمدينة الرباط، بناها المرابطون عندما ثار المهدي بن تومرت على دولتهم، وجعلوها حصنا ومعقلا يتحصنون به عندما يحدث حادث حصار حربي، وجعلوا لها منفذا سريا إلى البحر. وعندما فتح عبد المومن الموحدي مدينة سلا سنة 541 هـ، نزل بها وبنى قصره بداخلها وألحق بها مسجدا هو اليوم أقدم جامع بمدينة الرباط، ويقوم في قمة القصبة وينحرف محرابه نحو الشمال، وكان يحظى بتقدير كبير من طرف الملوك ويؤدون فيه صلاة الجمعة[27].


قصبة الوداية

ترقد القصبة على مرتفع صخري غير منتظم الشكل بالزاوية الجنوبية لمصب نهر أبي رقراق، محاطة بسور سواء على طول نهر أبي رقراق أم اتجاه البحر ونحو السهل البري، ولم يعد هناك من جهة الوادي سوى قطعة جدار قرب ما يسمى «بصقالة» طولها نيف وثلاثون مترا، وارتفاعها نحو ثمانية أمتار، وبجانبها ما يدعى بمستودع مولاي اليزيد نجل السلطان العلوي محمد بن عبد الله، والكل مقام فوق الصخر بحجر غير منحوت. وينفذ الزائر إلى القصبة من ثلاثة أبواب أكبرها الباب الأثري المؤدي إلى سوق الغزل، وهو في منتهى الروعة يبلغ طوله 36 مترا وعرضه 16 مترا ويتراوح علوه بين 12 و13 مترا. وهو من المعالم الأثرية المهمة في الرباط. وقد تحولت إلى معشوقة لريشات عشرات الفنانين الذين أرهقتهم الغواية التي تمارسها وهي تتبدى في كل يوم بحلة جديدة بجمالها المشرق الذي تزيده الأيام إشراقا ونضارة، بعد ما راكمت تفاصيل التاريخ على امتداد قرون.


قصبة مكناس

2 - قصبة مكناس:

يقول المرحوم محمد المنوني: «إن قصبة مكناس هي من بناء الموحدين، وقد طرأ عليها تخريب في فترة انتقال الحكم من الموحدين إلى المرينيين، وأن أحد المرينيين الأولين جدد بناءها. وكان هذا هو عمر بن أبي يحيى بن عبد الحق، أيام ولايته على مكناس»(28).

ومع ازدحام المدينة والاستعاضة عنها بأخرى خارجية. فقام أبو يوسف المريني ببناء القصبة خارج المدينة في الجهة الشرقية، وكان الشروع في بنائها سنة 674هـ. فبنى قصرها وجامعها الذي يحمل الآن اسم جامع «عودة» كما أنشأ بها مدرسة الشهود وكانت تدعى مدرسة القاضي حيث كان يعطي بها الدروس القاضي أبو علي الونشريسي، كما بنى بها أبو الحسن المريني زاوية «المشاورين» وزاوية «الفرجة» وعدد من القناطر والمرافق. يقول عنها ابن الخطيب عند ذكر مدينة مكناس:

«ولقصبتها الأبهة والبهاء»(29).

وباستثناء جامعها تعتبر الآن مندثرة، فقد صارت زاوية المشاوريين فيما بعد اصطبلا، وتعرف المدرسة المذكورة -اليوم- بالفيلالية.

3 - قصبة إير:

هي إحدى المحارس البحرية الإسلامية، وموقعها شمال مدينة آسفي على لسان داخل في البحر لها بابان أحدهما للبحر وعليه برج كبير والآخر للبر وعليه برج كبير أيضا وبخارج هذا الباب مسجد عتيق يحتوي على عشرين سارية له باب بحري كتب عليه من داخل -فتح هذا الباب لجهة البحر منذ 1200هـ - وله منار ومدرسة محتوية على عدة بيوت.

لا يعرف تاريخ تأسيس هذه القصبة إلا أنها كانت موجودة في القرن الثامن الهجري وتعرف عند البرتغاليين بـ(كاب إير)، وهي إحدى النقط التي احتلها هؤلاء في القرن الخامس عشر الميلادي، وقد بنى بها ملك البرتغال آنذاك برجا عاليا سماه (سانتا كروت) الصليب المقدس، وجعله مركزا للجنود البرتغاليين الذين كانوا يذهبون إلى مدينة آسفي قصد الاستطلاع والانقضاض. وفي سنة 1517م توجه إليها الشريف أبو عبد الله محمد السعدي فشق البلاد حتى بلغ إليها وحاصرها فكان من حسن حظه أن انفجر برميل بارود بداخلها فانهدمت بسببها بعض الأسوار فاختل نظام البرتغاليين واستسلموا أسارى له(30).

4 - قصبة الوليدية:

وموقعها على شاطئ البحر (المحيط الأطلسي) قرب مدينة آسفي (جنوب المغرب) وهي مربعة الشكل على أطراف سورها المتلاشي أبراج، بناها الوليد بن زيدان السعدي (الدولة السعدية).

وقد وصف «أبو القاسم الزياني» في كتابه «الترجمان المعرب» وقال: «مرساها بأحسن المراسي ويشبه الصندوق، وكان هذا المرسى مفتوحا في عهد السعديين. وقد شملها الاحتلال البرتغالي، وكان يسكنها قوم من دكالة. وكان الذي يتولى إدارة أحكامها يعينه باشا مدينة مراكش. ويوجد

بقربها زاوية الفقيه الصالح الرحالة عبد السلام الغواص اليمني. وكان بكل من الزاوية والقصبة مدرسة ومسجد حازتا شهرة ونبغ منهما عدة علماء وفقهاء، وتعرف اليوم بشاطئ الوليدية ويأمه المصطافون في فصل الصيف»[31].

5 - قصبة مراكش:

ذكر ابن فضل الله العمري أن المنصور الموحدي بنى مدينة خاصة به وبحاشيته خارج مراكش وسماها تمراكشت وكانت جنوب العاصمة، وكما يصفها طيراس في (المدن الملكية بالمغرب) فقد كانت أجمل مدينة عرفها المغرب في تاريخه. وكانت تحتوي زيادة على القصر الملكي على ترسانة وحدائق وثكنات للجيش وسائر المرافق. وظل مقرا ملكيا إلى أن بنى المنصور السعدي القصبة الشهيرة «تعتبر وحدها مدينة مستقلة، وهي تقع في جنوبي المدينة ومن أهم محتوياتها: قصر البديع مقر الخليفة المنصور، وهو يقع في الزاوية الشمالية الشرقية من القصبة، وملحقاته العديدة ثم حدائقه الجميلة التي تحيط به شرقا وجنوبا، علاوة على مسجد القصر الواقع في الزاوية الشمالية الغربية من القصبة»[32]، وكان بها دار الديوانة، وهي دار كبيرة بها مخازن عظيمة يحل بها التجار مع بضائعهم عند الاستيراد والتصدير ويؤدون بها واجب الجمرك.

وقد عثر (هنري كولير) على تصميم كامل للقصبة السعدية بالاسكوريال (قرب مدريد) وهو في حالة جيدة، حيث يمثل جميع المباني الرئيسية بل وحتى المسافات بينها بواسطة المقياس البرتغالي، وقد وضعه برتغالي شاهد عيان سنة 993هـ/1584م، ويمتد سور القصبة شمالا نحو (ستمائة متر) وشرقا إلى خمسمائة وخمسين مترا، ومدخل القصبة الرئيسي هو «باب أكناو» الذي كان يسمى «باب السقيف» أو «باب القصر» ويطل على ساحة باب الرب الحالية، ويقابله باب


قصبة المهدية

الطبول، ويفصل بين المدخلين زقاق طويل يرجع بناؤه إلى عهد الموحدين حيث ظل قائما كذلك أيام السعديين ومسافته مائة وثمانون مترا تقريبا. وكان بجنوب القصبة بستان المسرة[33].

6 - قصبة المهدية:

معلمة تاريخية شامخة، تطل على نهر سبو من جهة اليمين، وكانت النواة الأولى لنشأة مدينة القنيطرة في الغرب بعد عشر كيلومترات منها، وتطل على المحيط الأطلسي وشاطئ المهدية من جهة اليسار. حصن من الحصون العسكرية الشمالية، وقاعدة لتجمع جنود الخليفة عبد المومن الموحدي، وورش لبناء السفن. وقد تعرضت القصبة للاحتلال البرتغالي والاسباني، واسترجعها السلطان العلوي اسماعيل سنة 1681م، وشيد بها قصرا فخما وعددا من المرافق لازالت قائمة إلى اليوم مثل دار المخزن الذي كان مقرا لقائد الحامية ومسجدا ومدرسة وحماما وفندقا واصطبلا ومخازن المؤونة، ووقع الاهتمام بالهندسة الدفاعية للقصبة، حيث أنشأ مواقع محصنة للمدافع في اتجاه البحر، كما أقيمت حامية عسكرية بالمهدية لحماية القوافل التجارية المارة بالمنطقة من شمال البلاد إلى جنوبها. وتزايدت الأهمية

التجارية لهذه القصبة وميناءها في عهد السلطان محمد بن عبد الله (1757-1790م) الذي نهج سياسة الانفتاح للاستفادة من التبادل التجاري مع أروبا.

نشطت بها التجارة والصيد وقصدتها بعثات أروبية، ونزلت بها القوات الفرنسية سنة 1911م إذ وقع اختيار الاستعمار الفرنسي على ميناء المهدية للنفاذ عبر نهر سبو إلى مدينة فاس حيث كان النهر صالحا للملاحة لنقل الجنود والعتاد والمؤونة، واحتل القصبة وطرد سكانها، وتحولت إلى قاعدة عسكرية، وفي نونبر 1942م نزلت بها القوات الأمريكية في إطار عملية طورش لتلعب المهدية دورها خلال الحرب العالمية الثانية وبمقتضى ظهير شريف صدر سنة 1916م اعتبرت موقعا تاريخيا (34).

7 - قصبة المحمدية:

أمر بتشييدها السلطان العلوي محمد بن عبد الله سنة 1769م، وهي على شكل مربع وتقدر مساحتها بخمسة هكتارات لتفادي هجومات بعض قراصنة البرتغال، وأمر ببناء مسجد بداخل القصبة وخزان للحبوب وبعض الدكاكين وحمام كان يعرف بحمام ربيعة الزناتية وبعض المنازل إضافة إلى ما يعرف (بالملاح) وهو مكان يقيم فيه اليهود، وبناية (مقر السلطان) وأمامها إقامة أخرى تدعى دار الضيافة. والباب الرئيسي وهو المدخل والمخرج الوحيد للقصبة هناك بابان واحد على الشمال والآخر على اليمين يؤديان إلى برج المراقبة.

ومن مميزات المسجد والذي يعرف بالجامع الأبيض أن صومعته توجد فوق بابه الرئيسي وهو من المساجد النادرة في العالم العربي والإسلامي (35).

وكانت القصبة تتوفر على باب واحد رئيسي يغلق عند آذان صلاة المغرب عرفت باسم (في يد الله - فضل الله) ومع مطلع القرن العشرين دخلها الفرنسيون فأطلقوا عليها اسم (فضالة). وفي يوم 25 يونيو 1960م وعلى إثر زيارة المغفور له جلالة الملك محمد الخامس لإعطاء انطلاقة الأشغال لتدشين معمل لتكرير البترول سامير أطلق عليها اسم جديد وهو مدينة (المحمدية) وهي اليوم مدينة كبيرة ومرفأ بحري وتجاري هام تحاذي مدينة الدار البيضاء العاصمة الاقتصادية للمغرب.

8 - قصبة سلوان:

(قرب مدينة الناظور- شمال المغرب) وقد شرع في تشييدها عام 1089هـ بأمر من السلطان اسماعيل العلوي، وكان سبب تأسيسها هو الأجرام والنهب والتعسف الذي كان المواطنون يتعرضون له من طرف جيش الإسبان الذين يحتلون مدينة مليلية القريبة من مدينة الناظور.

وكان طولها وعرضها متساويين في كل منهما 150 قدما، وبابا واحدا عرضه 15 قدما، وطوله ثلاثة ونصف. وبنى بداخلها منازل، ثلاثة في الجدار القبلي، وأربعة في الجدار الشمالي، وأربعة في الجدار الجنوبي. أما الجدار الغربي الذي تتوسطه الباب فقد جعلوا في القسم الموالي منه لمدينة مليلية (المحتلة) مربطا للخيل.

كما اشتملت القصبة على مسجد ومحل للضيوف، وقد أصبحت اليوم مدينة آهلة بالسكان يكاد يتصل بنيانها بمدينة الناظور (36).

9 - قصبة تطوان:

شمال المغرب، بنيت في عهد المرينيين سنة 685هـ. وكان الهدف من بنائها هو حصار مدينة سبتة (المحتلة من طرف الاسبان إلى اليوم) والاستيلاء عليها شأن طريقة بني مرين في حصار المدن الأخرى كالجزيرة الخضراء وتلمسان.



قصبة تادلة

ويرى صاحب «عمدة الراوين في تاريخ تطاوين» أن «هذه القصبة ليست هي القصبة الجديدة، لأن هذه متأخرة جدا، وتلك قد خربت في الخراب الذي سيذكر، وليست أيضا هي القصبة الموجودة بسوق الحوت، لأن هذه أيضا متأخرة، إلى أن بناها المنظري»[37].

وتحتل هذه القصبة الزاوية الشمالية الغربية للمدينة، الشيء الذي يمكن من مراقبة كل الممرات انطلاقا من المرقاب الذي يعلوا أحد الأبراج، وقد بنيت كل المعالم الداخلية للقصبة خلال إعادة بناء المدينة، وهي تتكون من قلعة ومسجد جامع ودار وحمام صغير، وكانت تشكل في الماضي مركزا للسلطة الحاكمة وقاعدة عسكرية إضافة إلى مقر للسكنى بالنسبة لمؤسسها.

وقد ظلت مدينة تطوان عامرة نحو قرن حتى أصبحت من المراكز الأولى للقرصنة بالمغرب، وفي سنة 803هـ استولى عليها الاسبان فهجرها سكانها، وخربها الغزاة، ثم جدد بناؤها على يد أبي الحسن النظري بعد نحو تسعين سنة.. وتعتبر مدينة تطوان عاصمة المنطقة الشمالية عامرة بالسكان كثيرة العمران.

10 -قصبة تادلة:

تأسست من طرف المرابطين على الضفة اليمنى لوادي أم الربيع وأتم تشييدها الهلاليون، كما عرفت ترميما على يد السلطان اسماعيل العلوي وابنه اللذين جعلا منها مركزا دفاعيا مهما سنة 1687م وبنى بها هذا الأخير الدور والمساجد والقنطرة الشهيرة المنسوبة خطأ إلى البرتغال، وتعتبر هذه القصبة أعظم وأجمل قصبة من نوعها بالمغرب، فهي ذات هندسة عجيبة شيدت فوق الصخور العالية، وزودت بكل ما يحتاج إليه الجيش المرابط من مخازن وبيوت وأهراء وحماما ومنارتين (مسجدين) وأسوار عالية والدرج السرية والمخابئ[38]. فقد كانت مركزا عسكريا بامتياز لحماية المنطقة والتدخل السريع في حل النزاعات بين القبائل، كما كانت صلة وصل بين الشرق والغرب وبين الشمال والمناطق الصحراوية عامة وبين فاس ومراكش خاصة في مختلف العلاقات الاقتصادية والعلمية والسياسية والعسكرية.

وقد تم تصنيفها ضمن المآثر التاريخية والمعالم الأثرية منذ 28 يناير 1916م.


قصبة بولعوان

11 -قصبة كناوة (غناوة):

توجد بمدينة سلا قرب سيدي موسى. وقد بنيت في السادس من شعبان 1120هـ/ 1709م، وترجع إلى عهد السلطان اسماعيل العلوي، وتعتبر الوحيدة التي توجد بالضفة الغربية لنهر أبي رقراق. وكانت تضم حامية عسكرية من جيش البخاري الذي ساهم في توحيد المغرب وتركيز السلطة العلوية بالبلاد. وكانت تضم أيضا مسجدا ودار القائد وحماما وفرنا ومساكن لعائلات الجيش. ويذكر العلامة محمد بن علي الدكالي في كتابه «الإتحاف الوجيز. تاريخ العدوتين» أن هذه «القصبة دامت عامرة بأهليها نحو الثلاثين سنة، إلى أن بويع مولانا المستضيء بن مولانا اسماعيل عام 1151هـ فعمد إليها عبد الحق فنيش وخربها ولم يبق إلا سورها وجامعها فقط، وبنى بأنقاضها برجين داخل سلا: أحدهما بباب سبتة، وآخر جدد به برج الدموع المجاور لسيدي الحاج أحمد بن عاشر، المعروف الآن ببرج القائد، وعليه كتابة في ألواح من حجر منجور تضمنت ذكر مولاي المستضيء والدعاء له. وكأنه (أي) عبد الحق إنما بنى هذا البرج باسمه خوفا من أن ينكر عليه هدم قصبة أبيه... ثم إن هذه القصبة دامت متخربة إلى زمان مولانا عبد الرحمن، فطلب منه عامله على سلا أبو عمرو فنيش تجديدها وتحصينها بالمدفع حماية لمدينة سلا».

بقيت القصبة منسية ومهجورة إلى غاية وصول الماريشال ليوطي الفرنسي إلى المغرب سنة 1912م حيث حولها إلى نقطة عسكرية مهمة لانطلاق الجنود إلى سهل الغرب ومنتزها للقيادة الفرنسية، وتشكل اليوم فضاء سياحيا مهما.

12 -قصبة بولعوان:

قصبة أثرية كبرى بنيت على ضفة أم الربيع في ارتفاع 109متر، بناها الخليفة الموحدي عبد المومن بن علي: «وكان فيها خمسمائة بيت من بيوتات الأشراف والأفاضل يحترفون بكسب الأنعام والفلاحة لخصوبة أرض دكالة ورغد عيشها... وبها كانت دار الأضياف يأكلون ويشربون على نفقة الجماعة»[39]. جدد بناءها السلطان اسماعيل العلوي فجعلها قاعدة عسكرية لحراسة دكالة، وكان لولده عبد الله دار بها نزل فيها لمدة سنة كاملة مطاردا لأخيه المستضيء، وهي على طراز القصابي الأخرى حيث تضم أبراجا وتحصينات وجميع المرافق التي يحتاجها الجيش من مسجد ومخازن للمؤونة، لا تزال أسوارها بادية للعيان إلى الآن.

13 -قصبة دار السلطان بآسفي:

توحي أقدم الآثارات التاريخية بأن هذه البناية كانت عبارة عن قصبة في عهد المرابطين، قبل أن يقوم الموحدون بتجديدها، ثم البرتغال الذين أحدثوا بها تغييرات جذرية وأضافوا إليها أبراجا جديدة تعكس طابعهم المعماري وطرازهم في البناء والتشييد. «وهذه القصبة على شاطئ البحر مربعة الشكل على ربع منها برج وفي وسطها عدة دور وخزائن وهي أول ما بناه البرتغاليون»[40]. وفي القرن الثامن عشر عرفت مجموعة من الإضافات كتشييد دار ملوكية سميت (الباهية) كان ينزلها الأمراء والقواد وأصحاب السلطان وغيرهم من ذوي الحيثيات، ومسجد صغير مجاور لها. والبناية حاليا تضم جزء منها المتحف الوطني للخزف إضافة إلى مصالح مندوبية الشؤون الثقافية بمدينة آسفي، وهي مصنفة في عداد الآثار المهمة بالمدينة، والتي تجلب إليها السياح من الداخل والخارج.

14 -قصبة طنجة:

من المآثر التاريخية التي ترتبط بحياة المدينة ومن أهم الوحدات العمرانية، بنيت في عهد السلطان إسماعيل العلوي، حيث أدرك عقب تحريرها من العدو أن المدينة في حاجة إلى أمرين اثنين لن تقوم لها قائمة بدونهما وهما: سور يحيط بها ويحميها من هجمات الأعداء ومسجد يحصنها من الداخل ويعيد للمدينة تاريخها المفقود، فأعاد بناءها وبنى مساجدها وعقد للقائد أبي الحسن علي بن عبد الله الريفي بذلك، فبنى القصبة كما بنى المسجد الأعظم بالمدينة، وأقام به الخطبة. أما القصبة فكانت مقر الحاكم وبيت المال، ومركزا لاتخاذ القرارات العسكرية، وعرفت في عهد السلطان العلوي محمد بن عبد الله بناء دور الوكلاء وسفراء الدول الأجنبية وذلك سنة 1849م. وتشكل اليوم جزءا من المدينة العتيقة والتي تتباين مساكنها


قصبة شفشاون

فيما بينها تباينا كبيرا من حيث الشكل والطراز المعماري المغربي الأصيل التقليدي.

لقد تغيرت القصبة اليوم بوظائفها وخصائصها، واختفت معالمها العريقة. فقصر السلطان أصبح متحفا للآثار منذ سنة 1923م وبيت المال غدا قاعة عرض للفنون التشكيلية. والمشوار بازارا، وثكنة المشاة مفتشية للآثار، واسطبل الحاكم وحدات سكنية. ولم يبق إلا المسجد ومئذنته المثمنة الأضلاع وسور القصبة الذي ينفتح على باقي أحياء المدينة بواسطة باب العصى وباب القصبة وعلى البحر من خلال باب البحر، حيث تعلو الأرض وتهبط وتتداخل الأزقة وتنتصب البوابات الحجرية القديمة[41].

15 -قصبة شفشاون:

تقع مدينة شفشاون في أقصى الشمال الغربي للمملكة المغربية، وتبعد عن مدينة تطوان بستين كيلمتر، أسسها علي بن راشد العلمي سنة 876هـ/1471م لتكون قلعة للمجاهدين الذين وجدوا في موقعها الاستراتيجي مكانا حصينا تتجمع فيه قوافلهم التي كانت تنطلق في اتجاه الثغور المغربية الشمالية للمقاومة ضد الاحتلال البرتغالي.

يقول الشريف الريسوني في مخطوطه عن تاريخ شفشاون أن مؤسس المدينة قد اختط حومة (حي) السويقة لا غير وأعلاها دار المخزن المعروفة (بالقصبة) على شكل الهيئة المخزنية من المشوار والسجن والمسجد ودار السكنى وثكنات الجيش وأروية الخيل والدواب وبرج شاهق وأحاط بالجميع سورا مارة معه طريق الحراسة كيفما دارت القصبة (دار المخزن) دارت معها الطريق المتصلة بالحائط مع كواء على دور الحائط بقصد الضرب منها على مريد الهجوم، وبنى خارج دار المخزن (القصبة) دارين كبيرتين إحداهما لقاضيه وكاتبه الفقيه علي بن ميمون وهي لجهة الغرب، وجعل لها طريقا خفيا تصلها بدار المخزن والأخرى لجهة الشرق لوزيره ومستشاره الفقيه علي ابن عسكر[42].

والقصبة ما زالت قائمة إلى اليوم تطل على ساحة المدينة المعروفة (بوطاء الحمام) ويوجد بداخلها جناح خصص لمتحف المدينة وبقربه حدائق متنوعة الأشكال ومسبح صغير. وفي الطرف الآخر منها جهة الشرق تحول إلى فضاء مفتوح تقام فيه سهرات الطرب الأندلسي والسماع والأمداح ومعارض موسمية. والقصبة اليوم هي من المعالم الأثرية المهمة التي يتوارد عليها يوميا مئات السواح من الداخل والخارج.

17 – قصبة تلوات:

تقع في قلب بلاد (كلاوة) على ضفة وادي إيمارن على بعد حوالي سبعين كيلمترمن مدينة ورزازات في اتجاه مراكش، كانت مقرا رسميا للتهامي الكلاوي وللأسرة الكلاوية منذ أواخر القرن التاسع عشر، وهي عبارة عن مجموعة عجيبة من البنايات الأخاذة، حيث توجد الدار الكبيرة المبنية على النمط الحضري، محاطة بأسوار عالية محفوفة أعاليها بفتحات مسننة ومحصنة بأبراج مربعة، ولا تزال بين أنقاض أغلب مرافقها



قصبة تلوات

وبناياتها المهدمة مقصورتان تحتفظان بأمثلة زاخرة عن ذلك كمقصورة الحريم وصالة الاستقبال بزخرفتها وزليجها وصباغة سقوفها ونقوش أبوابها تشهد على روعة إبداع الصانع المغربي ودقته[43].

18 – قصبة عيسى بن عمر:

تنسب إلى القائد عيسى بن عمر المنحدر من الساقية الحمراء، حيث استقر جده بمنطقة النجارة التابعة لفخذة الثمرة، أحد مكونات قبيلة البحاترة أكبر قبائل عبدة في القرن التاسع عشر، خلف أخيه على كرسي السلطة على عبدة بظهير **12** أبريل **1879** م، فاكتسب مايكفي من صفات الحكم الفردي والصلابة ومظاهر القوة والنفوذ، وكان يعيش بداخل قصبته مع أفراد أسرته وعائلته وخدامه من العبيد الذين كانوا يشكلون حراسا خاصا مكونا من قرابة مائتي فارس من أجود الفرسان المغاربة، وأربعمائة فرس يضمها اصطبل القصبة. وقد ظلت مركز اهتمام وتتبع وذكر العديد من الأجانب الذين زاروها وتعرفوا على المنطقة نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ومن ذلك كانت توحي دائما بكثير من الفضول والغرائبية للداخل إليها أو المار بجانبها. ومن الذين زاروها سنة **1902** م الصحفي الفرنسي الشهير بكتابه الذي طبع سنة **1904** م بعنوان (مغرب اليوم) وقد وصفها قائلا: «هي كتلة

عظيمة ترى من بعيد كبير، وتتكون من مجموع من البنايات المربعة الضخمة بعدة طبقات دون نوافذ خارجية، تحيط بها أسوار مشيدة من التراب المدكوك ذات أبراج عالية وأبواب عديدة في كل جانب. وتضم القصبة بالإضافة إلى المنازل عددا من الاصطبلات بمختلف أنواع الدواب لا سيما الخيول العربية العتاق، بينما تنتشر في الخارج دور قبيلة ثمرة وأكواخها على مد البصر. ويتصاعد في أوقات الصلاة الآذان من نقطة لا ترى، ويسمع همس رتيب لكتاب قرآني. أما حاشية القائد فتتكون من مائة وخمسين مشاوري، وعدد من الفقهاء والكتاب، وقائدين شرعيين ومضحك خاص»[44].

والقصبة اليوم أحد أهم الآثار المعمارية المعاصرة لمنطقة عبدة، بكل حمولتها الجمالية وبتنوع وغنى المدارس الهندسية التي تتشكل منها خاصة المرجعية البرتغالية والإسلامية في الأبواب وبأطراف وزوايا الأسوار أو المرجعية الموحدية المعتمدة في إعلاء السور ونوعية وطبيعة الحجارة غير المنجورة المعتمدة فيه، هذا إلى جانب غزارة أشكال التزيين الداخلي من السقوف الجبلية الملونة والمزخرفة إلى الجبس الملون والحجر الأصفر المنجور[45].

19 - قصبة أبي الجنود والقصبة الموحدية وقصبة تامدرت وقصبة الخميس بفاس:

وكل منها يقع في منطقة استراتيجية تحفظ وتحرس بابا خاصا بها.

فإذا كانت القصبتان الأوليتان تحرس باب المحروق والمنطقة المجاورة له فقد كانت قصبة تامدرت التي هي من بناء السعديين تحرس باب الفتوح وباب الخوخة ثم الباب الحمراء. وقد شيدت قصبة تامدرت عام 1549 في عهد محمد الشيخ أي بعد دخوله الدخول الأول.

وإذا كانت قصبة تامدرت من بناء السعديين، فإن قصبة أبي الجنود مرينية قديمة حيث أن المرينيين استقروا بها قبل انتقالهم إلى المدينة البيضاء. وتامدرت ربما هو لفظ أصله المدرى أي المكان الذي يذرى به الحب، وكان أهل فاس في العصور المتقدمة ينقلون حصائدهم إلى ذلك المكان فيذرونها به ويطمرونها داخل السور خوفا عليها من اللصوص، أما في العهد السعدي فقد بنيت بهذا المكان أي على يسار الخارج من باب الفتوح في الزاوية التي ينحرف فيها سور المدينة من الجنوب الشرقي إلى الشمال قصبة عسكرية واليوم هي قشلة للقوات المساعدة[46].

ويرى المرحوم محمد المنوني أن قصبة الخميس المعروفة بقصبة (شراكة) هي مرينية البناء، ويدل على ذلك قطعة كبيرة من سورها التي لا تختلف عن هيئة السور المحيط بالقصر المريني بما في ذلك الشرفات والأبراج المقوية، وقد صار الجانب الشرقي منها مركزا لمستشفى ابن الخطيب كما صار الجانب الغريب مركزا لثانوية القرويين.

أما السلطان العلوي الرشيد بن الشريف فقد أعاد بناء بعض السور الساقط جهة معهد الشراردة وباب الساكمة وكانت ثكنة عسكرية في عهد السعديين، وكان صاحب القصبة في عهد بني مرين يسمى (المشرف) يشرف على السلطة المحلية وهو الواسطة بينها وبين السلطة العليا[47].

أما الباحث محمد مزين فقد وضح أن قصبة أبي الجنود هي في الحقيقة قصبتان بجوار الطالعة التي تقع إلى شمال الطالعة، وهي القصبة الموحدية ولها بابان: الباب المحروق وباب الوادي، ثم هناك قصبة ثانية استعملها المرينيون وتقع إلى جنوب القصبة الأولى قرب الطالعة أيضا ولا زال برج من أبراجها ماثل إلى يومنا هذا قرب المسجد الذي بني قرب (جبان السبيل)[48].

وقد بني باب بوجلود الحالي (أبي الجنود) وفتح سنة 1331هـ/1913م، أما باب بوجلود الأصلي فهو الباب الصغير الواقع على يمين الخارج من الباب الكبير الحديث وفيه اليوم مركز الشرطة، وهو من أشهر أبواب مدينة فاس على الإطلاق، وهناك مجموعة من المآثر مصنفة لقيمتها ولأهميتها، ومنها أساسا أسوار وأبراج وأبواب وقصبة الشراردة.

وقصبة الفلاليين، وباب بوجلود، وفندق النجارين والسور العام بفاس ودار البطحاء وقنطرة وادي النجاة وغيرها من المعالم.

20 -قصبة زاوية مولاي عبد الملك:

مؤسسها مولاي عبد المالك، أول من واجه المستعمر الفرنسي سنة 1919م، وهي من أجمل القصبات التي تثير انتباه الزائر لقلعة مكونة، وهو مار بمنطقة آيت يحيى، تتميز بتصميمها المعماري المخالف للمعمار ذي الأبراج المعروفة في هذه المنطقة. فهي قصبة تمتد عالية في الفضاء، إذ تضم أزيد من خمسة طوابق. تتميز مرافقها بالرياضات التي تتخللها الحدائق والجنان، إضافة إلى كونها كانت مركز إشعاع ديني وتعليمي، وشهدت الكثير من الأحداث. يشكل سقفها لوحة آية في الجمال بالنقش على الجبس والفسيفساء والزخرفة الأندلسية المتميزة بإبداعات الجنوب المغربي الأصيل[49].

21 - قصبة آيت عائشة:

قصبة أمازيغية معروفة (بتغرمت نايت عائشة) واحدة من أجمل القصبات في منطقة (بوتغرار) بأعالي جبال قلعة مكونة. قصبة تعلوها أبراج أربعة تمتد في العلو، مزخرفة بما يسمونه (النقش على الطوب) وهي في منحدر حافة جبل بوتغرار. يزيد عمرها على ثلاثة قرون ولكنها ما زالت تزخر بالحياة أبا عن جد يتوارثونها ويقطنونها. يمتزج جمالها المعماري بالفضاء الطبيعي الخلاب ليشكلا لوحة آية في الجمال[50].


قصبة أمريديل

22 - قصبة آيت سعيد:

تقع بدوار أولاد سعيد بواحة سكورة وتشكل واحدة من القصبات الجميلة، يزيد عمرها على القرنين، بني أسها بالطوب وأبراجها لا تخضع لهندسة متوازنة بينها، إذ تجد أن عرض هذا البرج لا يتساوى مع عرض البرج الآخر، مع العلم أن علو كل برج في قصبات سكورة ينتهي بالضيق في الأعلى. غير أن قصبة آيت سعيد حادت عن هذا الأسلوب لتجد أن بعض الأبراج بنفس المقاس من الأسفل إلى الأعلى. وفي أخرى تعرف بعضا من الضيق ولكن دون فرق شاسع. مزخرفة بنقوش مشكلة من الطوب مع فتحات صغيرة تسمح بالإطلالة المخفية. ورغم أن وارثيها لا يقطنونها حاليا إلا أنهم بنوا بشكل حديث إلى جوارها، وهو ما يضمن حراستها، إنها تحفة معمارية جميلة تنم عن ذوق عال لمن برعوا في بنائها[51].

23 - قصبة أمريديل:

تطل على شعبة وادي الحجاج بواحة سكورة تم بناؤها خلال القرن السابع عشر الميلادي من طرف السي محمد السكوري الناصري، تتميز بأبراجها المزخرفة بالطوب والمبنية من الطين والقش المحلي،


قصبة آيت بن حدو

يعتبرهـا المختصون في مجـال المعمار بمنطقـة درعة أجمل قصبة بواحة سـكورة على الإطـلاق. وكانت في عهد الاسـتعمار الفرنسي مقرا لتجمع المقاومين والوطنيين ومكانا لإخفاء الأسلحة والذخيرة. صورتها لا تخلوا منها كتيبات السياحة ولا بعض المجلات التي تتحـدث عن الجنـوب المغربي كما ترتبـط صورتها بورقة (الخمسـين درهما)، لها جماليتها الخاصة رغم محاولات القيام بصيانتها من طـرف وارثيها من أبناء الناصري إلا أنـه من الضروري الاهتمـام بها كتراث معماري متميـز بالجنوب المغـربي الذي يعـرف إقبالا كبيرا من طـرف السـواح الأجانب[52].

24 – قصبة موحداش:

واحـدة مـن القصبـات الـتي شـيدها الباشـا الكلاوي العميل السـابق للاسـتعمار الفرنسي، وهي تحمل اسـم أحد خلفائـه. تعلو الهضبـة وتطل على الشـريط الأخضـر لواحـة آيـت سـدرات الجبل، أبراجهـا تمتد في الفضـاء، وتقف جدرانها شـامخة لتشـكل تحفة رائعة أبدعتهـا أيادي الصانـع المغربي. يقف الزائر مشـدوها أمام قصبة موحـداش يتأمل أبراجها ويكتشـف سـحر بهائها، ما زالت صامدة تواجـه عـوادي الزمن[53].

25 – قصبة تيفولتوت:

علـى بعـد ثمـاني كيلومـترات غـرب مدينة ورزازات جنـوب المغـرب، تطـل هـذه القصبـة من أعلـى ربـوة صخرية على الـوادي وواحـة نخيل، كانت في الأصـل ملكية لخصـم قائـد ورزازات، قبـل أن تتحول إلى إقامة للباشـا الـكلاوي. وقد وجد المخرجـون السـينمائيون فيهـا محطـة نموذجيـة لتصويـر بعـض الأفلام.

26 – قصبة آيت بن حدو:

تقـع بدائـرة أمـرزكان علـى بعـد (30) كيلمتر مـن مدينـة ورزازات، ويؤكـد بعض علمـاء الآثار أنهـا بنيـت لأول مـرة في عهـد دولـة المرابطـين في القرن الحادي عشـر الميـلادي حيث كان يسـكنها أمغار بنحـدو، كان سـكانها مـن الأمازيـغ إلى جانب الحراطين (العبيـد) واليهود. تبلغ مسـاحة القصبة الإجماليـة حوالي 1300 مـتر مربع، ويطـل على وادي أونيـلا، حيث يجري نهـر صغير يعرف بالـواد المالح. يتوسطها مسـجد بمرافقه من غرفتين وقاعة للصلاة وملحقـة لطلبـة القـرآن الكريـم، وبئـر وسـاحة عمومية تخصص للحفلات والرقصـات التقليدية، ومخازن ومرافق أخرى مربها السـلطان الحسـن الأول

خلال حركته الأولى سنة 1893م في طريقه إلى مراكش عبر تلوات. أصبحت في ملك عائلة الكلاوي بعدما تصاهر أفرادها مع سكان القصبة.

صنفتها اليونسكو ضمن التراث العالمي منذ سنة 1987م نظرا للقيمة العمرانية والتاريخية لهذه المعلمة. تشهد زيارات مكثفة لأفواج السياح الأجانب القاصدين مدينة ورزازات[54].

27 - قصبة السمارة:

وتوجد بمدينة السّمارة بالصحراء المغربية، بناها الشيخ ماء العينين سنة 1899م، واختار لها مكانا استراتيجيا هاما، فهي بعيدة عن الساحل، وشكلت مركزا عسكريا هاما بالنسبة للمجاهدين الصحراويين. وكانت تتكون من عدة بنايات بلغ عددها ثماني عشرة بناية، محاطة بسور متوسط الارتفاع. والبناء الرئيسي بها هو مكان سكنى الشيخ ماء العينين، ويضم عدة قاعات مخصصة لاستقبال الضيوف، ومكان للخدم ومستودع لخزن المواد الغذائية وقاعات مخصصة للحريم ومسجدا، وأسواق لتزويد القبائل بكل ما يحتاجون إليه من مواد غذائية، وصهريج ضخم لتخزين المياه وتجميعها، ومحطة لاستراحة أصحاب القوافل التجارية، بالإضافة إلى سجن كبير أسفل القصبة، التي كان لها خمسة أبواب تؤدي كلها إلى الداخل وهي:

* باب لحْجَبْ: وتوجد بالجنوب مخصصة لدخول الجمال المحملة بالسلع.
* باب الشرق: توجد بالشرق.
* باب الساحل: توجد بالغرب.
* باب الشمال: توجد بالشمال مخصصة لاستقبال الضيوف.
* باب بالشمال الشرقي: مخصصة لدخول المصلين إلى المسجد.

وقد تعرضت القصبة لقصف الطائرات الحربية والمدفعية الفرنسية كرد فعل عنيف ضد أتباع الشيخ ماء العينين الذين قاموا بسلسلة من الهجومات ضد المراكز الفرنسية بمنطقة آدرار سنة 1913م. وتم إنقاد الباب الرئيسي الضخم للقصبة وما يزال يحتفظ برونقه، ويوجد الآن ضمن محتويات المتحف الذي أقيم داخل زاوية الشيخ ماء العينين[55].

ولا تكاد تخلو أي مدينة مغربية عتيقة سواء أكانت كبيرة أو متوسطة أو صغيرة من قصبة أو أكثر كجنس معماري مغربي أصيل تتميز بخصائص جمالية منها ما هو قائم يصارع عوادي الزمان ومنها ما أهمل ودخل عالم التهميش والنسيان، ومنها ما اندثر ولم يعد يظهر منه إلا الأطلال البادية كظاهر الوشم على اليد. والأمل في الجهات المسؤولة وطنيا ومحليا أن تعيد الاعتبار لهذا التراث الثقافي والمعماري لتستمر حلقات الأخذ والعطاء وبناء الحضارات والثقافات.

- **وقد ذكر المرحوم الصديق بن العربي في كتابه «المغرب» العديد من أسماء هذه القصبات المنتشرة في جهات المغرب، كما أورد الباحث الأستاذ عبد العزيز بنعبد الله في موسوعته المغربية أسماء بعض هذه القصبات نذكرها هنا تعميما للفائدة:**

* قصبة أكادير بناها أبو عبد الله الشيخ السعدي سنة 947هـ[56].
* قصبة أكوراي يرجع عهدها إلى العصر الاسماعيلي، تقع على بعد ثلاثين كيلمتر من مدينة مكناس[57].
* قصبة إيدني تقع في الطريق الرابط بين مراكش وترودانت[58].
* قصبة الحمام بين أزرو وخنيفرة وهي من العصر الاسماعيلي[59].



- قصبة بنقاسم النكادي أحد أبطال المقاومة بتافيلالت، تقع على مقربة من الريصاني [60].
- قصبة العرائش، جدد بناءها السلطان اسماعيل العلوي بعد ما حررها من الاحتلال الاسباني سنة 1101هـ [61].
- قصبة الشماعية بين مراكش وآسفي، كان يتعلم فيها الأمراء العلويون فنون الرماية وركوب الخيل [62].
- قصبة الوليدية على شاطئ المحيط الأطلسي بين الجديدة وآسفي بنيت في عهد الوليد بن زيدان السعدي سنة 1044هـ [63].
- قصبة القائد برشيد التي بنيت في أواخر القرن التاسع عشر ثم تهدمت خلال حركة المقاومة في أوائل القرن العشرين، تقع جنوب الدار البيضاء وهي مدينة برشيد اليوم [64].
- قصبة بن الكوش وهي مدينة بني ملال اليوم التي يرجع تاريخ بنائها إلى عهد السلطان سليمان العلوي [65].
- قصبة بوفكران جنوب مكناس في الطريق المؤدية إلى الحاجب من بناء العلويين [66]. قصبة تاريخية لم يبق منها إلا الأطلال.
- قصبة بتحناوت في طريق أسني قرب مولاي ابراهيم [67].
- قصبة بتلوين بناحية سوس، وهي قصبة تاريخية متهدمة تقع على بعد مائة كيلمتر من تارودانت [68].
- قصبة بتمارة حديثة البناء، قرب مدينة الرباط [69].
- قصبة القائد الكلولي بتمنار بين الصويرة وأكادير [70].
- قصبة كبيرة قرب تمصلوحت بناحية مراكش، شبيهة بقصبات الأطلس [71].
- قصبة تاريخية بدمنات [72].
- قصبة طلعة يعقوب في الطريق بين مراكش وتارودانت عبر الأطلس الكبير، وتوجد على مقربة منها أطلال مدينة تينمل الموحدية [73].
- قصبة مرشوش بين بنسليمان والرماني [74].
- قصبة بعين اللوح، قرب أزرو وهي من العهد الاسماعيلي [75].
- قصبة من العصر الاسماعيلي بعيون سيدي ملول بين مدينتي وجدة وتازة [76].

* قصبة مولاي اسماعيل قرب مدينة مليلية المحتلة وهي اليوم (فرخانة)[77].
* قصبة الصخيرات وقصبة بوزنيقة من بناء السلطان عبد الرحمن العلوي لتأمين الطرق[78].
* قصبة العيون بنيت عام 1090هـ، من طرف السلطان اسماعيل العلوي، بين مدينة وجدة وتاوريرت[79].
* قصبة النوار بفاس، بناها محمد الناصر الموحدي عام 600هـ[80].
* قصبة تاوريرت وهي من القصبات المحصنة التي شكلت نواة تاريخية للمجموعة السكنية بمدينة وارزازات، وتعتبر اليوم مكانا مهما يجتذب السياح إليه[81].

يضاف إلى ذلك العديد من القصبات في جهة تافيلالت والتي قام السلاطين العلويون بتشييدها في هذه المنطقة لإيواء بعض أبناء العائلة الشريفة واستقرارهم بالمنطقة وذلك منذ عهد السلطان اسماعيل إلى عصر السلطان عبد الرحمن بن هشام نذكر منها: قصبة مولاي المامون، وقصبة مولاي أحمد الذهبي، وقصبة مولاي المستعين، وقصبة المولى المكتفي والقصبة الاسماعيلية وقصبة مولاي الشيخ وقصبة أولاد يوسف وقصبة عمارة، وقصبة أولاد عائشة وغيرها من القصبات المنتشرة في المنطقة.

ويحتوي حوض درعة بمفرده على ما يقارب من ثلاثمائة قصبة من بين ألف قصبة تم إحصاؤها بالمغرب، ونصف هذا العدد تقريبا مهدد بالانهيار، ويمكن اعتبار ما بين (160 و 170) قصبة هي التي في حالة جيدة إلا أنها تحظى كلها بأهمية الزوار. وفضلا عن ذلك، فالنشاط السياحي قد ساعد على إعطاء سمعة عالمية للتراث المعماري لهذه القصبات من خلال الخرائط والصور والتصوير السينمائي.

لقد كانت هذه القصبات منذ عصور إحدى معالم الاستقرار السكاني بالمنطقة. ويذكر مارمول كاربخال في كتابه (افريقيا) أن السعديين كانوا يمارسون الحكم على واحات وادي درعة انطلاقا من مجموعة من القصبات المحصنة كقصبة (تامنوكالت) بمزجيطة، وقصبة (المخزن)، وقصبة (أفرا) بواحة (تينزولين) وقصبة (تامكروت) بفزواطة، وقصبة (تاكمادارت) وقصبة (تركالة) بالمحاميد وغيرها من القصبات المنتشرة على طول واحات درعه[82]. وكان سلاطين الدولة السعدية وعمالهم بدرعة يحرصون على شحن هذه القصبات بالحاميات العسكرية لحماية سكانها من هجومات القبائل الصحراوية. وقد لعبت دورا مهما في تاريخ المغرب.

28 - قصبات الجنوب:

يقصد عادة بقصبات الجنوب القصور المشيدة في أماكن عالية كالتلال المجاورة لمجاري المياه، ويقصد بها أيضا المساكن الحصينة التي بنيت في المناطق القريبة من الصحراء. إلا أن الاستعمال الشائع قد وسع من مفهوم (القصبات) وصارت هذه التسمية تطلق على غالبية الهندسة المعمارية في جنوب المغرب والتي تندرج تحتها كل البنايات التي يتواجد فيها عنصر من عناصر التحصين: قرى أو مجموعة من المنازل المسورة.

ففي الأطلس نجد ما يسمى بتغمرت أي الدار المحصنة وهي دار مربعة تقوم في أركانها الأربعة أبراج وفي سورها مدخل واحد يتصل بغرفة تحاذيها ثلاث غرف أخرى في باقي الواجهات الداخلية. ويوجد عند البربر أيضا ما يسمى بالمخازن المحصنة أي إيغرم وهي عبارة عن أجنحة منفصلة تنفتح في ساحة داخلية وتقوم البناية كلها على شاهق في نقطة استراتيجية لذلك تستخدم للمؤن وكقلعة يلجأ إليها الناس عند الخطر. وأكبر منها دار أو قصر كبار القواد في الأطلسين الأكبر

والأوسط، وتقام في الغالب على ضفة نهر أو هوة أو على قمة جبل وتحتوي على سكنى القائد ودور الخدم ومستودعات التموين، والساحات والحدائق والاصطبلات، والكل محاط بسور تعلوه حصون وقلاع تشرف على المدشر أو القرية الصغيرة المحاذية. وكلها تقدم ميزات مشتركة تثير الإعجاب: تكامل في الوسط الطبيعي، وتلاءم مع المتطلبات المادية والاجتماعية للتعاونيات التي تشيدها، وانسجام في التناسب، وهي معان من الوقار، وفعالية الديكور.

وتمثل الهندسة المعمارية لهذه القصبات العتيقة مميزات وخصائص معروفة عن الفن المعماري التقليدي حيث البناء بالتراب المدكوك على شكل قوالب مستطيلة الشكل في تداخل أفقي وعمودي في حين تركز على الجدار يذهب طولها أو عرضها في عرض الجدار ولا يبدو منها إلا الطرف الأصغر للقوالب العمودية[83].

إن هذه الخصائص والمميزات تبرهن على سيادة الأصالة في هذه الهندسة وعلى قيم تاريخية وفنية أيضا. وقد أشار المهندس البريطاني الشهير السير باسل سبنس الذي صمم كاتدرائية كوفنتري الجديدة وأشرف على تشييدها، وذلك بعد أن اطلع على هذه البنايات إلى أنه يوجد في هندسي قديم يمثل هذا التصميم المدهش، فهي في نظره متقدمة عن هندسة المدن التي نعرفها في أيامنا هذه، بأشكالها وطراز ساحاتها، وانحناءاتها المستطيلة الجميلة غير المنظورة[84].

فالتناسق والتناغم الذي يمثل أجزاء هذه القصبات وصفاء المقومات التي تركز عليها، والدقة المحكمة في بناء أبراج الزاوية وجمال المنظر الذي يحيط بها تجعل من الهندسة التقليدية القديمة فنا يفرض نفسه ويوحي بالإعجاب.

الهوامش:

- انظر الموسوعة العربية الميسرة، الجزء الثاني. ص: 1392.
2 - صبح الأعشى، الجزء الخامس. ص:103.
3 - الموسوعة المغربية للأعلام البشرية والحضارية، (معلمة الصحراء) (ملحق1) ص:167-166.
4 - الاستقصا للناصري، الجزء الرابع، ص: 29. دار الكتاب، الدار البيضاء 1954م.
5 - انظر بحث مصطفى أعشى عن نماذج من الفن المعماري الموحدي بالمغرب، مطبوعات وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الاسلامية، بدون تاريخ ص:44.
6 - الاستقصا، مرجع سابق، الجزء الثاني ص:27و 28.
7 - ذكرها عبد العزيز بنعبد الله نقلا عن الاستقصا، الجزء الرابع، ص: 32- أنظر مجلة دعوة الحق، عدد: مارس 1988م. ص:111.
8 - أنظر الموسوعة المغربية للأعلام البشرية والحضارية، الجزء الرابع، 1981م ص:225.
9 - انظر كتاب (المغرب) ص: 60- الطبعة الثانية 1956م الرباط.
10 - مرجع سابق، ص:38.
11 - الجزء الأول، ص:677-676، دار صادر دون تاريخ.
12 - انظر مجلة دعوة الحق، عدد: نوفمبر 1964م ص:48. (قصبة الرباط في مراحل التاريخ).
13 - مرجع سابق، ص:12.
14 - انظر مجلة (الثقافة المغربية) عدد: 1972/7م ص:35.
15 - نقلا عن كتاب (النظام العسكري بالأندلس في عصري الخلافة والطوائف) للدكتور محمد حناوي. ص:217، دار أبي رقراق، الرباط- 2003م.



الصورة رقم(1): طريقة نظافة الشتلة وربط جريدها من أعلى

المعارف والتقنيات التقليدية في زراعة النخلة

بمنطقة مروي شمال السودان

د. أسعد عبد الرحمن عوض الله - كاتب من السودان

ترتبط النخلة في منطقة مروي شمال السودان بكل مناحي الحياة، ابتداءً من زراعتها مروراً بنموها وحصد ثمارها وصولاً إلى الاستخدامات المختلفة لها ولمنتجاتها. سيما وأن مجتمع مروي وفقاً لنشاطه الاقتصادي العام، مجتمع زراعي - رعوي، يعتمد بشكل رئيسي على زراعة أشجار النخيل التي لها الأثر الكبير في تشكيل المعارف والتقنيات التقليدية بصورة خاصة والموروث الثقافي بشكل عام.

المعارف والتقنيات التقليدية هي نظم وطرق وممارسات مكتسبة تختص برؤية مجموعة محدَّدة من البشر في سياق بيئي ومجتمعي محدَّد المعالم من حولهم، تطوَّرت هذه المعارف إلى مهارات عبر الزمن وتعاقب الأجيال عن طريق الملاحظة والتجربة والمحاكاة والممارسة بواسطة أفراد تلك المجموعة في تفاعلها مع البيئة الطبيعية. وتشير إلى الخبرات المتراكمة التي اكتسبها أفراد هذا المجتمع المحدَّد نتيجة ذلك التفاعل.

تعتبر زراعة النخيل أهم نشاط بشري في بيئة منطقة مروي بشمال السودان. وتعتمد بصورة أساسية على المعارف والتقنيات التقليدية، والمقصود بها هنا مجموعة الطرق والأساليب والمهارات والتقنيات المحلية التي يستخدمها أفراد المجتمع لزراعة النخيل لإنتاج التمور، وترتبط هذه المعارف ارتباطاً مباشراً بالظروف الجغرافية وبالمناخ، فالأحوال المناخية وتعاقب الفصول هي التي تحدد نوعية ممارسة المعارف والتقنيات بالمنطقة؛ وذلك لأنها مرتبطة بزراعة شجرة النَّخِيْل، ويقدِّم الكاتب في هذا المقال وصفاً للمعارف والتقنيات التقليديَّة المستخدمة في زراعة النخلة التي تتم أولاً بتحضير الفسائل أي الشُّتُول، التي تعرف في المنطقة بـ(التَّصْفِيْحْ)؛ تمهيداً لغرسها، وشرح مراحل عملية الغرس التي تعرف بـ(الشَّتِلْ)، ثم عملية التلقيح التي تعرف بـ(القَفُّوْزَهْ)، ومراحل نمو التمر، ثم الحصاد الذي يعرف بـ(حَشْ التَّمُرْ)، وكذلك المعارف والتقنيات المرتبطة بطريقة تخزين محصول التمور.

التَّصْفِيْحْ:

التَّصْفِيْحْ هو عمليَّة إعداد وتجهيز فسائل النخيل؛ لغرسها في مكان آخر؛ لإنتاج نخيل مماثل



الصورة رقم(2): قام المزارع بقطع رأس الإناء من أعلى، ويقطع في الجزء الأسفل من الإناء لعمل الفتحة الجانبية بحجم الشتلة.

للنخلة الأم، وهي ما تعارف عليها بالشُّتُول. وتنمو هذه الفسائل في ساق النخلة من أعلى، أو أسفل الساق، أو بجانب ساق النخلة على الأرض. وفي المنطقة الشمالية تسمَّى في اللُّغة الشعبيَّة (بَنَاتْ النَّخْلَهْ)، يقول الرَّاوي حمدنا الله فضل الله: «النَّخْلَهْ بِتَلِدْ بَنَاتْ»[1]، ويشبِّه الرَّاوي النخلة بالأم التي تلد بنتاً، وما يهمنا هنا كيف يتم التعامل مع هذه البنت، أي الفسيلة، وما هي التقنيَّات والمعارف التقليديَّة التي تستخدم، حتى يتم فصلها من النخلة الأم، وغرسها في مكان آخر؛ لتصبح بعد ذلك نخلة قائمة بذاتها، وتسمَّى هذه العملية في المنطقة بعمليَّة التَّصْفِيْحْ.

تبدأ عمليَّة التَّصْفِيْح بنظافة الشَّتْلَة في أسفلها من اللِّيف (الآشْمِيْق)، ومن الجُّذُور الزائدة والجافَّة (العِرُوق)، ومن الشَّوْك، ويتم قطع الجَرِيْد الزَّائد، وتخفيف الجَرِيْد حول قلب الشَّتْلَة بقطعه من رأسه، باستخدام أداة المُنْجَلْ، ثمَّ يتم جمع الجَرِيْد وربطه بسعفة من سعف الجَرِيْد المقطوع، بحيث يتم تغطية قلب الشَّتْلَة، انظر الصورة رقم(1).



الصورة رقم(3): إدخال الإناء في الشتلة من إتّجاه الرّأس.



الصورة رقم(4): تثبيت الإناء في قعر الشّتلة



الصورة رقم(5): ملء الإناء بالتراب

يقوم المزارع بعد ذلك بتجهيز الصَّفِيْحَة وهي الإناء الذي تُعبَّأ فيه الزِّيوت، ويصنع من البلاستيك، أي ما يعرف بـ (البَاقَة)، ويقوم باختيار الحجم المناسب للإناء بحسب حجم الشتلة، ثم يقطع الجزء الأعلى بحيث يكون مفتوحا من أعلى، ويفتح الإناء في قاعدته من إحدى الجوانب بشكل دائري بحجم قعر الشتلة، مستخدماً لذلك صفيحة منشار للقطع، انظر الصورة رقم(2).

ثمَّ بعد ذلك يقوم المزارع بإدخال هذا الإناء في الشتلة عن طريق هذه الفتحة الجانبيَّة، انظر الصورة رقم(3)؛ وذلك من أجل إدخال قاعدة الشتلة في الإناء، انظر الصورة رقم(4).

بعد تثبيت الإناء في أسفل الشتلة، بحيث يكون قعر الشتلة في داخل الإناء، يقوم المزارع بملئِهِ بالتُّراب القُرِيْرَة من التربة الزراعيَّة بطرف النيل، ويقوم بتسكين هذا التراب باستخدام آلة العَتَلَة، وهي عبارة عن سيخة من الحديد، يدق إحدى طرفيها بحيث يكون حادا، وتستخدم لقطع الشتلة وفصلها من أمها. ويتم تسكين التراب باستخدام هذه الآلة وتسمَّى هذه العمليَّة بـ (الشَّكِّين)، انظر الصُّور رقم: (5)، (6)، (7)، على التوالي.

بعد عمليَّة الشَّكِّين يترك المزارع مسافة ثلاثة سنتمترات بين سطح التراب في الإناء وفتحة الإناء، وذلك لعملية السَّقَّايَة، وفي هذه المسافة يضع قطعة من الآشميق، أي ليف النخيل، ليغطِّي به سطح التُّراب؛ وللاستفادة منه في عملية سقاية الشتلة بالماء؛ وذلك لكي يحافظ على الماء من التبخر، وكذلك بعد أن يتبلَّل يحتفظ بالماء وبالتالي يحافظ على رطوبة تربة الشتلة في داخل الإناء.

يقول الرَّاوي إبراهيم علي حسن: «التُّرَابْ إنْ كَبَيْتُو لازِم تَشَكِّنَا بالعَتَلَة ذَاتَا بَعَدْ مَا شَكَّنْتَهَا تَشِيْلَكْ آشْمِيْقَا تَخُتَّهَا لِيْهَا فِي الجَرَكَانَة فَوْقْ عَشَانْ تَمْسِكْ المُوْيَة وُتَرَطِّبْ وُلازِمْ اكُوْنْ فِي مَسَافَة قِيْرَاطَيْن كَدِي تَلَاتَة قِيْرَاطْ للْمُوْيَة»[2].

بعد هذه العملية يتم سقاية الشتلة بالماء بعد خمسة أو ستَّة أيام، وبعد ذلك تتم سقايتها بانتظام كل عشرة أيام، وإذا كانت الشتلة في الأصل مليئة بالعروق يمكن فصلها بعد شهر، وذلك باختبارها بقطع زاوية الإناء بالمُنْشَار أو المُنْجَل، وإذا وجدها المزارع مليئة بالعِرُوْق، يقوم بقطعها باستخدام آلة العَتَلَة، وهنالك شيء آخر يوضح أن هذه الشتلة أصبحت جاهزة للقطع، هو أنَّ


الصورة رقم(6): الشّكّين، عمليّة تسكين التراب باستخدام أداة العتلة.


الصورة رقم(7): أداة العَتّلة تستخدم لقطع الشتلة.


الصورة رقم(8): طريقة قطع زاوية إناء الشتلة للتأكد من نمو العروق وتعرف بـ (القَرِطْ).

المزارع يجدها قد نمت لأعلى من حد الرُّبْطَة التي قام بها لحظة عمليَّة الشَّتل، وفي هذا الخصوص يقول الرَّاوي إبراهيم علي حسن:

«أَوَّلْ حَاجَة لَوْ ضَرَبَتْ بِتَلْقَاهَا بِتَنْمُو مَشَتْ لَا فَوْقْ زَادَتْ مِنْ قَلِبَا دَا يَعْنِي إِنْتَ بَعَدْ تَقِبْهَا لَوْ جِيْتَا بَعَدْ خَمِسْطَاشَرْ يَوْمْ تَلْقَا فِي زِيَادَة مِنْ حَدْ القَطِعْ القَطَعْتُوْ دَا وُمُمْكِنْ تَعَرِفْ بالمُنْجَل دَا فِي أَيْ وَاحِدْ مِنْ الأَرْكَانْ بِتَفْرِطْ بِتَلْقَالَكْ عِرِقْ تَلْقَاوْ أَبْيَاضْ وُبالعَتَّلَة تَطْلَقْهَا طَلَّقْ طَلَّقْتَيْن بِتْنَزِل تِحِتْ» [3].

هنا يقصد الرَّاوي من كلمة ضَرَبَت، بمعنى نمت للشتلة جذور، وأيضاً يمكن النظر إلى الشتلة مكان الرُّبْطَة، فإذا نمت كما يقول الراوي: «مِنْ قَلِبَا»، يقصد قلب الشتلة، مكان نموُّها؛ ففي هذه الحالة يمكن قطعها، انظر الصور رقم: (8)، (9)، على التوالي، والصور رقم: (10)، (11)، (12)، (13)، على التوالي، توضِّح الأدوات التي تستخدم في عمليَّة التَّصْفِيْخ.

بعد قطع الشَّتْلة يجب حفظها في الظل بوضعها في مكان مبتل بالماء، بحيث يمكن وضعها أسفل شجرة النخيل نفسها، ويجب تغطيتها بجوال من الخَيْش المبتل بالماء، ولا يمكن تركها كذلك أكثر من خمسة عشر يوماً؛ وذلك لأنها تتعرَّض للجفاف وتموت؛ لذلك يفضل قطعها وشتلها مباشرةً، إذا كان المزارع يريدها لنفسه. وإذا كان يريد بيعها، في هذه الحالة يجب ترحيلها مباشرةً، وغالباً تباع وترحل لمناطق مختلفة، منها القرى الجديدة في منطقة مروي، التي يقطنها المواطنون الذين تم تهجيرهم من مناطق الحامداب، وأمري، والمناصير، الذين يسكنون الآن بالقرب من المنطقة جوار مدينة كورتي. بالإضافة إلى مناطق عطبرة، والقولد، ومنطقة الغدَّار بدنقلا، وسعر الشتلة يختلف بحسب نوع التمر، انظر الجدول رقم(1).

نوع الشتلة	السعر بالجنيه
البَرَكَاوِي	45
القُنْدِيْلَة	200
الكُلُمْ	300
التَّمُوْدْ	60

جدول رقم(1): أسعار أنواع شتول التمر بالجنيه.



الصورة رقم(9): طريقة قطع الشتلة باستخدام أداة العَتَلَة، والشَاكُوش الذي يعرف بـ (المَرَزَبَّة).



الصورة رقم(10): أداة المَرَزَبَّة، أو الشَاكُوش، تستخدم للطرق.



الصورة رقم(11): الإناء الذي يستخدم لوضع الشَتْلَة.

هنالك نوع آخر من الشُتُوْل يسمّى الشَّلِخْ، ويقول عنه الرّاوي إبراهيم علي حسن:

«الشَّلِخْ دَا بِكُوْن مَدْفُوْن تِحِت النَّخلَة يَعْنِي جَنْبَهَا عَلي الأَرِض بِتَحَفِر الشَّتْلَة بَعد مَا تَنَضِّفَا تَقِبْهَا وُتَبْحَتْلَهَا يَمِيْن شِمَال قِدَّام وَرَا بِتَلْقَاهَا بِي عُرُوْقَا تَقْطَعَا»[4].

نستنتج من قول الرّاوي أن الشَّلِخْ هو عبارة عن شتلة تنمو جوار النخلة الأم منفصلة عنها، ويمكن نظافتها وقطعها باستخدام العتلة مباشرة؛ وذلك إذا تمّ التأكد من أن لها جذوراً، ويمكن أيضاً تصفيحها بالطريقة سابقة الذكر إذا أُريد بيعها وترحيلها إلى مكان آخر، وإذا أُريد زراعتها محليّاً يمكن قطعها وشتلها مباشرة، وهنا يقل سعرها بحيث لا يتجاوز العشرة جنيهات.

الزمن الذي يتم فيه التَّصْفِيْح للشُتُوْل غالباً يكون في شهر يونيو، بعد ذلك يتم رعايتها وسقايتها لمدّة شهرين، وفي شهر أغسطس يتم فصلها وبيعها، هذا الشهر هو المفضّل لغرس الشُتُوْل وهو زمن موسم فيضان النِّيل، ودائماً يكون الإنتاج شراكة ما بين المزارع صاحب النخيل والحريف الذي يقوم بإعداد الشُتُوْل ورعايتها وفصلها، بحيث يتم اتفاق بينهما على أن يقوم الحريف بعمله كاملاً، وبعد بيع الشتول يتم قسمة المبلغ المتحصل عليه بين المالك والحريف، في هذا الخصوص يقول الراوي محمد محمد عثمان: «أنا بتِّفِقْ مَعَ سِيْدْ التَمُرْ أنَا أصَفِّحُو وَ أتَابْعُو وُأجِي أقْسِمُو مَعَ بِتَاعْ الوَاطَا أوْ سِيْدْ التَّمُرْ أنَا نُصْ حَقْ شُغْلِي دَا وُهُوْ نُصْ حَقْ وَاطَاتُوْ»[5].

الرّاوي هنا يعني أن الإنتاج من الشتول يتم تقسيمه بين الحريف الذي قام بعملية التَّصْفِيْح والمالك للأرض أي صاحب النخيل. وكل واحد منهما يتصرّف فيما يملك من شتول بحيث يبيعها بمفرده ويستفيد من ثمن بيعها، وأحياناً يشتري المالك من الحريف نصيبه من الشتول، أي يعطي الحريف نصيبه نقداً، وفي هذه الحالة يكون سعر الشتلة الواحدة عشرين جنيهاً. وهنا يضيف الرّاوي مصطفى محمد جودات قائلاً:

«فِي نَاسْ مَا عِنْدَهُمْ أَرَاضِي وَلَا عِنْدَهُمْ تَمُرْ بَجُوْهُمْ إجِيْبُوْ الجَرَكَانَاتْ بِتَاعتْنْ وُاصَفِّحُوْهَا وُيِقْسِمُوْهَا لِيكْ النُّص نُص يِدُوْكْ لِيُوْ وُنُص بِشِيْلُوْهُنْ قُصَادْ الشُّغُلْ حَسَبْ عَدَدْ الشُتُوْلْ بالنُّص وُإذَا إنْتَ عَايِزُوْ كُلُّو تَدِّيْهُنْ تَمَنْ النُّص



الصورة رقم(12): أداة المُنْشَارْ التي تستخدم لقطع الإناء



الصورة رقم(13): أداة المُنْجَلْ، تستخدم لقطع الشتلة ونظافتها.



الصورة رقم(14): حبل من ليف النخيل يستخدم في القياس، لوضع علامات حُفَرِ الشّتُوْل، نلاحظ عليه العلامات لتحديد مكان الحُفَرْ.

بِتَاعُـنْ مَا دَايْرُوْ تَبِيْعُوا اللَّتْنَـيْن يَ أَيِّ زَوْلْ وُإِنْـتَ تَاخُدْ النُّـصْ بِتَاعَـكْ وُهُوْ يَاخُـدْ النُّـصْ بِتَاعُو وُلَـوْ بَاعْ لَيْـكْ النُّصْ حَقُّـوْ يَاخُدْ قُصَادْ كُلْ شَـتْلَهْ عِشْـرِيْنْ جِنَيْـه وُيَرْضُـوْ إِنْـتَ مُمْكِـنْ تَبِيْـعْ لَيْـوْ النُّـص بِتَاعَـكْ بِي عِشْـرِيْنْ الشَّـتْلَه وإِشِـيْل الشُّـتُوْلْ كلَّهَا وُامْـشِيْ إِبِيْعَا بِي سِـعِرْ تَـانِيْ»[6].

نسـتنتج من قـول الـراوي أن الأجر مقابـل إعداد الشُّتُوْل يتـم بالاتفـاق بـين المالـك لـلأرض أي النخيـل، والحـريف الـذي يقـوم بعمليَّـة التَّصْفِيْخ، بحيث يمكنهما قسمة الشتول، أو يشتري المالك نصيب الحريف مقابل عشـرين جنيهاً للشَّتْلَة، أو يبيع المالك نصيبـه للحريف بنفس السِّـعر، ويتصرَّف الحـريف بعد ذلـك في منتوجـه بطريقته.

طريقة الشَّتِلْ:

يقـوم المـزارع بجمـع الشَّـتِلْ وترحيلـه إلى مكان زراعتـه، ويتـم إحضار حبـل طويل يصـل طوله إلى 48 متر، ويقسـم هذا الحبل بوضـع علامات عليه، بـأن تُرْبَط قطعـة صغيرة مـن القُمَـاش، في كلِّ 12 متر على طـول الحبـل، ويكون عـدد العلامات 4 علامات، ويتم شـد هذا الحبل في ضلعي المسـاحة الـتي يـراد زراعتهـا، في الطـول، بحيـث يتـم وضع علامة علـى الأرض في مكان كل قطعـة قماش على الحبل، انظـر الصور رقـم: (14)، (15)، على التوالي.

يتـم حفـر الحفـرة في مـكان كل علامـة، علـى حسـب حجم الشَّـتْلَة التي يراد غرسـها، وهذا يعني أن عمـق الحفرة يختلف من حفـرة لأخرى، ويتوقف ذلك على طـول وحجم الشَّـتْلَة وتـتراوح الأعماق ما بين متر إلى نصف متر، اسـتناداً على إفـادة الرَّاوي مصطفى محمـد جـودات، حيث يقول: «حَسَـبْ المَقَـاسْ بِتَـاعْ الشَّـتْلَه يَعْـنِيْ فِي شَـتْلَه تَحْفِـرْ لَيْهَا مِـتِرْ وُفِي شَـتْلَه تَحْفِر لَيْها مِـتِرْ إِلَّا رُبْعْ فِي شَـتْلَه تَحْفِرْ لَيْهَـا نُصْ مِـتِرْ»[7]. ويضيـف الرَّاوي أنـه كُلَّمَا كانت الحفره عميقـة أفضل حيث قال: «أَهَلْنَـا بِقُوْلُوا لَيْنَا غَرِّقْ وُفَرِّقْ إِطْنَاشَـرْ فِي إِطْنَاشَـرْ بِي إِطْنَاشَـرْ»[8].

من هذه العبـارة نعود إلى مسـألة العلامات التي يحدِّدها المزارع كمـا بيَّنَّا، وهي لا بـد من أن تكون المسـافة بـين كلِّ شَـتْلة والأخـرى 12 مـتر، ومـن الأفضـل أن يكـون عدد الشـتول 12 علـى الأقل؛ وذلك وفقاً للقول المأثور «إِطْنَاشَـرْ فِي إِطْنَاشَـرْ بِيْ إِطْنَاشَـرْ»، وهذه يمكـن توزيعها في المسـاحة الـتي يُـرَاد زراعتها كما يحلـو للمزارع، فقط مـن المهم أن

تكون المسافات بين الشُّتُوْل 12 متر. ويفسِّر لنا الرَّاوي هذه المقولة بقوله:

«يَعْنِي إِطْنَاشَرْ شَتْلَة فِي إِطْنَاشَرْ مِتِر المَسَافَة بِيْنْ كُلْ شَتْلَة وَالتَانْيَة وُبِيْ إِطْنَاشَرْ دِيْ مَعْنَاهَا إِطْنَاشَرْ شَهَرْ بِيْ سَنَة يَعْنِي تَزْرَعْ لِيكْ إِطْنَاشَرْ نَخْلَة تَمْسِكَكْ تَعَيْشَكْ فِي سَنَة وُلَازِم تَكُوْنْ غَرِيْقَة يَعْنِي الوَاحِدْ لَوْ عِنْدُو إِطْنَاشَرْ نَخْلَة خَلَاصْ بِتَمْسِكُو السَنَة كُلْهَا وُلَانُّو إِنْتَ النَّخْلَة لَمَّن تَدِّيهَا الفَرْقَة بِتَاعَتَا إِصَادِف تَعْمَلْ لِيهَا تَلَاتَة أَرْبَعَة بَنَاتْ خَلْفَايَاتْ»[9].

ما ذكره الراوي يعني زراعة 12 شَتْلَة إذ تكون المسافة بين كلِّ شَتْلَة والأخرى 12 متر، وعادة تكون الحفرة عميقة. يعني هذا أن هذا العدد يمكن أن يعتمد عليه المزارع في معيشته في السنة، أي أن المحصول الذي يجنيه من إنتاج هذه الشتول في المستقبل بعد أن تثمر يمكن أن يعتمد عليه في معيشته. بالإضافة إلى أن المسافة (12 متر) تعتبر مسافة احتياطيَّة؛ لولادة النَّخْلَة من الشُّتُوْل في المستقبل.

يتم غرس الشَّتلة مباشرة بعد حفر كل حفرة؛ وذلك كما ذكرت يتوقف فيها حجم الحفرة على حجم الشَّتْلَة، ولا بد من أن يغرس المزارع أول شتلة بنفسه، ويقول: «بِسْمِ الله لِيْ الشَّحَّادْ وُلِيْ السَّرَّاقْ وُ لِيْ الدَّنَّايْ»[10].

يطلق المزارع هذه المقولة، ويفسِّرها لنا الراوي مصطفى محمد جودات قائلاً: «يَعْنِي إِنَّكْ تَغْرِسْ لِيْ الشَّحَّاد وُلِيْ السَّرَّاقْ وُلِيْ الدَّنَّايْ يَعْنِي النَّخْلَة دِيْ ما حِكْرْ لِيْ صَاحِبَا بَسْ لأَنُّو فِي السَّرَّاقْ البِجِيْ بِسْرِقْ مِنَّهَا مَا مُشْكِلَة وَالشَّحَّادْ إِجِيْ إِشْحَدْ بَرْضُوْ تَدِّيْ وَالدنَّايْ دَا بَعَدْ الحَصَادْ إِجِي وَرَاكْ يطْلع فِيْهَا إِلَقِّطْ مِنَّهَا»[11].

يعني هذا أن النخلة التي تغرس ليست ملكا للمزارع وحده، بمعنى أنها بعد أن تثمر يمكن أن يأكل


الصورة رقم(15): طريقة شد الحبل لوضع العلامات.

منها الشحاد والسراق والدناي والناس، ويمكن أن يأتيك شحَّاد ويطلب منك أن تعطيه من ثمرها، وكذلك الدَّنَّايْ والمقصود به الشخص الذي يأتي ويطلع في النخلة بعد حصادها ويقوم بجمع الثمار التي ربما تتساقط في ساقها أو في الأرض، ويقوم بأخذها، وكل هؤلاء يأكلون من النخلة. يسود اعتقاد بين المزارعين أن زراعة النخلة تعتبر صدقة جارية. ولا بد من أن يَعْفِي المزارع لكل هؤلاء الذين يأكلون من غرسه هذا؛ لذلك تطلق هذه العبارة.

يقوم المزارع أولاً بإخراج الإناء الذي توضع فيه الشَّتْلَة، ثمَّ يَضَع الشَّتْلَة مباشرة في داخل الحفرة، ويدفنها بنفس التراب الذي تمَّ إخراجه من الحفرة؛ وذلك لأنه رطب، وبالتالي يحافظ على رطوبة جذور الشتلة، ويقوم بتسكينها باستخدام أداة العتلة، وتعرف هذه العمليَّة بعمليَّة «الشَّكِيْن»، ثم يقطع الجريد الزَّائد، ويقوم بربط الشتلة باستخدام سعفة من السَّعف المقطوع؛ وذلك للحفاظ أيضاً على رطوبة قلب الشَّتْلَة، انظر الصور رقم: (16)، (17)، على التَّوالي.

يستمر العمَّال بعد ذلك في عمليَّة غرس



الصورة رقم(16): طريقة وضع الشّتلة ودفنها بتراب الحفرة.



الصورة رقم(17): طريقة ربط جريد الشتلة باستخدام

الشّتول الباقية، ويكونوا أربعة أو خمسة بحسب عدد الشّتول التي يراد غرسها، ولا بد من أن يكونوا على دراية بعمليّة غرس الشّتول، وهنالك حرفيون متخصصون في هذه العملية، والأداة التي تستخدم في الحفر هي الطّوْريّة، والعَتَلَة التي تستخدم في عمليّة التَّصْفِيْح، وهذه تستخدم أيضاً في عملية «الشّكّيْنْ»، أي تسكين تراب الشَّتْلَة.

بعد إكمال عمليّة الغرس، يتم سقاية كل الشُّتُول بالماء، حتى يتشرّب التُّراب الذي دُفِنَت به، وفي اليوم الثّاني لابد من مراجعتها؛ فإذا أحدث هذا الماء بعض التشقُّقات في التربة، يتم تَشْكِيْنَهَا مرّةً أخرى؛ وذلك لكي لا تتعرّض جذور هذه الشّتول إلى الهواء الذي يؤدّي إلى موتها، حسب إفادة الرّاوي محمد محمد عثمان الذي يقول:

«بَعَد مَا شِرْبَتْ بَعَدْ يَوْمْ بِنَّجِيْ نَلْقَاهَا إتْشَقّقَتْ تَانِيْ نَجِيْبْ لِيْهَا تُرَابْ نَاشِفْ تَانِيْ نَشَكّنَا عَشَانْ مَا إخُشْ الهَوَا إكُتُلَا نَشَكّنَا تَمَامْ وُنَسْقِيْهَا»[12].

بعد هذه العملية تتم سقايتها بعد ثلاثة أيّام وبعد ذلك تستمر السّقايَة بانتظام كل ثلاثة أيّام لمدَّة شهرين، وبعدها تكون السّقّاية كل خمسة عشر يوماً. هذا حسب إفادة الرّاوي مصطفى محمد جودات الذي يقول:

«نَسْقِيْهَا بَعَدْ كُلْ تَلاتَة يَوْمْ فِيْ مدّةْ شَهَرَيْن وُلَازِمْ نَرَاعِيْهَا كُلْ تَلاتَة يَوْمْ لَازِمْ تَشْرَبْ مَوْيَة وُبَعَدْ مَا تِّمْ الشَّهَرَيْنْ دَيْلْ وُتَقْبُضْ تَانِيْ بِنَسْقِيْهَا بَعَدْ كُلْ خَمِسْطَاشَرْ يَوْمْ مَا عِنْدَهَا مُشْكِلَة»[13].

تستمر السّقَايَة إلى أن تنمو الشَّتْلَة وتصبح شجرة، وتستغرق هذه العملية مدة خمس سنوات حتى تثمر.

القَفُوْزَة (التَّلْقِيح):

أهم العمليّات الزراعية لإنتاج التّمور هي التّلقيح، الذي يعرف في المنطقة الشمالية بـ«القَفُوْزَة»، وتبدأ بعد أن تُخْرِج النخلة الشماريخ، أي ما يعرف في لُغة أهل المنطقة بـ«الخُوسَة»، والتلقيح هو عبارة عن عمليّة وضع جزء من شماريخ الذّكر في شماريخ الأنثى، وبذلك


الصورة رقم(18): فَقْشْ الخُوْسَة أي الشّبيْطَة، وهنا تكون جاهزة للتّلقيح


الصورة رقم(19): خروج جُرَابْ ذكر النّخيل (الضَّكَرْ).


الصورة رقم(20): قطع الجُرَاب للتلقيح

يضمن المزارع إنتاج تمور جيّدة، وبدون إجراء هذه العمليّة يكون الناتج من التمر غير ناضج. ويطلق عليه اسم «الصّيْصْ». وعمليّة خروج الشّماريخ تسمّى «الجِبّيْدْ». هذا بناءً على رواية الراوي عبد الله سليمان عبد الفراج الذي يقول:

«القِفّيْزْ دَا طَبْعَاً أَوّلْ شِيْ جَبّدْ بَعَدْ شِويّه مَرَقَتْ خُوْسَه بَعَدْ شِويّه جَاتْ سَخَانَه فَقَشَتْ طَوّالِي يجِيْ القَفّازْ إِقَفّزَا بالضّكَرْ عَشَانْ التّمُرْ مَا إِطْلَعْ صِيْصْ» [14].

كذلك يقول الرّاوي محمد محجوب خليفة:
«عَمَلِيّةْ اللّقَاحْ دِيْ بِنْسَمّيْهَا القَفُوْزَة وُبِتْكُوْنْ فِي شَهَرْ وَاحِدْ وُبِبْدَا التّمُرْ إِطَلّعْ الشّبِيْطَة وُبَعَدْ مَا إِطَلّعَا فِي نُصْ شَهَرْ وَاحِدْ دَا بَعَدْ إِسْبُوْعْ تَقْرِيْبَاً أَوْ عَشَرَه يَوْمْ بِتَبْدَا الشّبِيْطَة دِي تَفْقِشْ طَوّالِي نَقوْمْ نَقَفّزَا وُبِنْحُتْ الضّكَرْ فِي الشّبِيْطَة وُبِتَسْتَمِرْ القَفُوْزَة دِي لغَايَةْ نِهَايَةْ شَهَرْ تَلاتَه» [15].

من قول الرّاوي نستنتج أنّ عمليّة القَفُوْزَة تبدأ في الأسبوع الأخير من شهر يناير، وتستمر حتى نهاية شهر مارس. وهي الفترة التي تُخْرِجْ فيها النّخلة جُرَابْ الشّبِيْطَة، أو «الخُوْسَه»، وبعد أن ينفتح هذا الجراب لإخراج الشماريخ، الذي يُقَال عليه «يَفْقِشْ»، يقوم الحرفي الذي يسمّى «القَفّازْ» بوضع لقاح الذّكر في «الشّبِيْطَة»، بعد نضوجها أي بعد خروجها من جرابها، وهذه العمليّة تحتاج إلى شخص متخصّص، ويقوم بمتابعة اللّقاح حتى نهايته، وهو الشخص الذّي يقوم بعمليّة الحصاد في نهاية الموسم.

نلاحظ أنّ هذه العمليّة تستغرق زمناً طويلاً؛ وذلك لأن النخلة تخرج شماريخها خلال الفترة ما بين أواخر يناير وحتى نهاية مارس تِبَاعَاً، وفي كل مرّة تُخرج فيها مجموعة، ويأتي القَفّازْ ويقوم بتلقيحها، وطول هذه الفترة وضّحها لنا الرّاوي محمد محجوب خليفة إذ يقول:

«النّخْلَه مُمْكِن تِنْطَلِعْ تَلاتَه مَرّاتْ لأَنّو مَثَلاً بِتْكُوْنْ طَلّعَتْ تَلاتَه سَبَايِطْ وُقَفّرْتَهَا تَانِي بَعَدْ عَشَرَه يَوْمْ أَوْ إِسْبُوْعْ مُمْكِنْ تَطَلّعْ تَانِيْ وُتَانِي بِتْجِي رَاجِع لِيْهَا يَعْنِي بِتْحْتَاجْ مُرَاجَعَه فِي كُلْ مَرّه بِتْقَفّزَا بِتْحُت لِيْهَا الضّكَرْ وُبَعَدَيْنْ فِي تَمُرْ بِجَبّدْ مُتْأَخِر لَحَدّي أَوّل شَهَرْ تَلاتَه» [16].

وتُعْرَف هذه الفترة بـ «جِبّيْدْ التّمُرْ»، وفقاً لرواية عبد الله سليمان عبد الفرّاج:

«نَحْنَ هِنَا بِنْقُوْلْ جِبّيْد التّمُرْ وُبِبْدَا مِنْ شَهَرِ وَاحِدْ وُبِنْتَهِي نِهَايَةْ شَهَرِ تَلاتَه» [17].


الصورة رقم(21): طريقة فتح الجراب.


الصورة رقم(22): طريقة قطع الشماريخ ما يعرف بـ "الشّخْلوْبْ" باستخدام أداة المنجل.


الصورة رقم(23): عمليّة التأكد من وجود دقيق التلقيح بالشّخْلوْبْ.

أيضاً يشرح الرّاوي مصطفى محمد جودات عمليةَ الجِبّيْدْ ويقول:

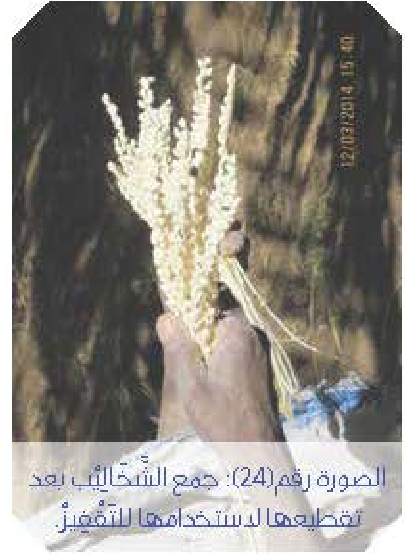
«إجَبّدْ يَعْنِيْ إشِيْلْ إطَلّعْ السَّبِيْطَه بِتَاعتُوْ ذَاتَا وُتَفْقِشْ تِتْفَتِحْ بَعَدْ طُلوعْ الخُوْسَه بَعَدْ تِتْشَقْ تَلَقّحَا»[18]، انظر الصورة رقم(18).

تستخرج مادّة اللّقاح من ذكر التمر، ويشبّه الرّاوي محمد أحمد البخيت النخل بأنّه مثل الإنسان ويشرح لنا عمليّة القَفْوَزَة إذ يقول:

«النَخَلْ دَا زَيْ البَنِيْ آدَمْ فِيْوْ ضَكَرْ وُفِيْوْ إِنْتَايَه الضَّكَرْ دَا يَاهُو مِنْ النَّخَلَه دِيْ بِشْبَه النَّخَلَه دِيْ ذَاتَا وُبِقُوْم زَيْ التَّمْرَه دِيْ بِشِيْلُوْ أَرْبَعَه تَلاتَه خَمْسَه جَرَّنْ الجُرَابْ البِلَقّحُوْ بِيُوْ تَمْشِيْ تَقْطَعُوْ زَيْ السَّبِيْطَه وُتَشُقُّوْ كَدِيْ تَلْقَا زَيْ الدَّقِيْقْ شَخَالِيْبْ كَدِيْ تَرْبُطْ كُلُّوْ شَخْلُوْبْ بَعَدْ مَا تَتَنِّيْ بِاللِّيْخْ بِتَاعْ الجُرَابْ تَلَقّحْبُوْ التَّمْرَه وُكُلْ سَبِيْطَه بِتْحُتْ فِيْهَا رُبْطَه وَاحْدَه»[19].

من قول الرّاوي يتّضح لنا أن ذكر النّخلة يخرج جُرَابْ التلقيح، ويتزامن ذلك مع خروج جُرَابْ سَبِيْطَةْ أنثى النخلة، ويقوم القَفّازْ بقطع الجرابْ باستخدام أداة المُنْجَل، ويفتح الجُرَابْ، ويخرج الشَمَارِيْخ، التي تسمّى «الشَّخَالِيْبْ»، وبها مادّة مثل الدّقِيْقْ، ويجب على القَفّاز من أن يتعامل معها بحذر شديد، بحيث يجهّزها برفق؛ حتى يحافظ على مادة الدَّقِيْقْ التي تحتويها، فإذا تعرّضت لأيّ اهتزاز شديد تفقد مادّتها؛ وبالتالي تصبح غير صالحة للتلقيح؛ لذلك يقوم القَفّازْ بربط كل شَخْلُوْبْ على حِدَه بحيطة وحذر شديدين باستخدام شريحة من الجُرَابْ نفسه، وتسمّى «اللّيْخْ»، وبعد إعداد اللّقاح يقوم القَفّازْ بصعود النخلة؛ لوضع شَخْلُوْبْ في كلّ سَبِيْطَه، وبذلك يكون قام بعمليّة التلقيح، انظر الصور رقم: (19)، (20)، (21)، (22)، (23)، (24)، (25)، على التّوالي.

أهم شيء في عمليّة اللّقاح يجب التأكد من نضوج جراب الذّكر، وذلك بإمساكه باليد والضّغط عليه بالأصابع، إذا أحدث صوت خشخشة، يكون ناضجاً والعكس صحيح إذا كان نيّاً. وهذه العملية تتم إذا كان الجُرَابْ مُغلقا ولم ينفتح بعد. أمّا إذا إنفتح فيجب التأكد من وجود مادّة الدَّقِيْق؛ وذلك بقطع شَخْلُوب منه وضربه ضرباً خفيفاً على اليد اليسرى؛ فإذا أخرج المادة يكون ناضجاً، ويمكن استخدامه؛ وذلك لأنّه أحياناً يكون مفتوح قبل عدّة


الصورة رقم(24): جمع الشَّخَاليب بعد تقطيعها لاستخدامها للتَّقفيز.


الصورة رقم(25): طريقة التَّقفيز، أي التلقيح.


الصورة رقم(26): مرحلة التُّمام.

أيام ونتيجة لتعرُّضه للهواء يكون فقد مادَّته، ويصبح غير صالح للاستخدام.

يقول الرَّاوي محمد محجوب خليفة: «الجُرَابْ عَشَانْ تَعَرْفُوْ نَجِيْضْ أَوَّلْ حَاجَهْ إِنْتَ لَمَّا تَطْلَعْ بِتَمْسِكُوْ بِيْ يَدَّكْ وُلَوْ عَمَلْ صَوْتْ بِتَاعْ كَشْكَشَهْ دَا نَجِيْضْ دَا لَوْمَا شَقَّ وُإِذَا شَقَّ وُأَخَدْ كَمْ يَوْمْ بِكُوْنْ مَا نَافِعْ عَشَانْ كِدِي بِتَقْطَعْلَكْ مِنُّو شَخْلُوْبْ كِدِي وُبِتَدِّيْ دَقَّهْ بِيْ يَدَّكْ أَكَانْ فِيْوْ دَقِيْقْ دَا كُوَيِّس بِتْقَفْزْ بِيْوْ وُبِتْكُوْنْ رِيْحْتُوْ قَوِيَّهْ وُكَانْ الجُرَابْ فَتَحْ شَدِيْدْ دَا بِتْكُوْنْ المَادَّهْ الفِيْو دِيْ نَفَدَتْ بِقُوْلُوْ عَلَيْوْ نَافِدْ وُبِكُوْنْ صَرَفْ الدَّقِيْقْ بِتَاعُوْ وَالنَّجِيْضْ دَا رِيْحْتُوْ قَوِيَّهْ شَدِيْدْ بِتْشُمَّهَا»[20].

في عمليَّة وضع شماريخ الذَّكر في السَّبيطة، يجب التَّأكد من أنها ثابتة، بحيث توضع بين شماريخ السَّبِيْطَةْ، في وضع ثابت؛ وذلك لأنها ربما تقع إذا كانت هنالك رياح شديدة.

نجد أنه في بعض المزارع التي ينمو بها ذكر التَّمر، لا يتم تلقيحها بطريقة القَفُوْزَةْ، وتترك لعامل الرِّياح، وكما هو متداول في منطقة الدِّراسة، يقال أن النخلة تلقَّح بالشَّم، حيث أن لذكر النخلة رائحة قوية، وهو كما بيَّنَّا يوجد في شكل دَقِيْقْ، ويمكن أن ينتقل من الذَّكر إلى الأنثى بحركة الرِّياح. ومن العوامل أيضاً الحشرات، مثل النحل أو ما يعرف بـ «النِّمِيْ»، وهي حشرة صغيرة جدًّا، تتوالد في موسم القَفُوْزَةْ؛ لكن غالباً نجد النَّاس في المنطقة يقومون بعمليَّة التَّقْفِيْزْ؛ للإطمئنان من أن التَّمر تمّ تلقيحه.

بعد الانتهاء من عمليَّة القَفُوْزَةْ يقول القَفَّازْ: «صَرَّفْنَاوْ»، بمعنى تمَّ تلقيحه، أي «لقَّحناه»، أي «قَفَّزْنَاهُ». وحتى الذَّكر إذا شُقَّ لأيِّ سبب، وفقد مادته يقال عليه: «صَرَفْ» أي «نَفَدَ» بمعنى انتهت مادته وأصبح غير صالح للتلقيح، وهذه إفادة الرَّاوي محمد محجوب خليفة[21].

بعد أن يقوم القَفَّازْ بِتَقْفِيْزْ التَّمر أو النخيل، ربما يكون لديه فائض من شماريخ الذَّكر، وهذه تعالج بطريقة معيَّنة بحيث يتم حفظها للعام القادم؛ وذلك لأنه ربما نجد بعض النَّخِيْلْ يخرج سَبَايْطَهْ مُبَكِّراً جدًّا، ويستفاد من هذا اللِّقاح لتَقْفِيْزْ مثل هذا النوع من النَّخِيْلْ. والمعالجة التي تتم له، يوضع داخل كيس من البلاستيك ويربط بإحكام، ويتم وضعه داخل علبة، أو صفيحة


الصورة رقم(27): مرحلة الدّقّيق


الصورة رقم(28): مرحلة الصّفوْري


الصورة رقم(29): مرحلة أمْ رَاسْ

مـن الحديد، ويتـم إغلاقهـا بإحكام، وتحفـظ داخل غرفـة، أي تحفظ في مـكان ظَلِيْل. وبهـذه الكيفيّة يحفظ كما هـو دون تغييـر، ويمكـن اسـتخدامه مرّة أخـرى، ويكون مفعولـه ناجحاً.

الأجـر الـذي يتقاضـاه القَفَّاز في القَفُوْزَة، يتم بالإتفـاق مع صاحـب النَّخِيْـل، بأن يكـون له في كُلّ نَخْلَة سَـبِيْطَة، وذلك بعد حصادهـا، وهو الذي يأتي ويقـوم بعمليّة الحصـاد، بعد نضـوج التَّمر، أي مـا يعرف بـ«حَـشْ التَّمْر»، وهذا سـنوضّحه بشيء من التفصيـل في السـطور القادمة. ويقـول الرّاوي مصطفى محمد جـودات فيمـا يخص أجـر القَفّاز:

«القَفَّازْ عِنْدُوْ سَـبِيْطَةْ فِي التَّمْرَه البِقْفَزْ وَلازِمْ إجِيْ إقْطَعْـوْ بَعْدِيْنْ بَعْد إنْجَضْ وِفِيْ وَاحْدِيْنْ بَدَلْ سَـبِيْطَةْ عِنْدُوْ التُّسْـعْ كُلْ تِسْعَة شَوَّالاتْ إشِيْلْ شَوَّالْ» (22).

هنا يضيـف الرّاوي أن الأجـر يمكن أن يكون جوال من التَّمْر في كُلّ تسـعة جـوالا ت من الإنتاج.

بعـد انتهـاء القَفُوْزَة يـترك النَّخْـل، ويُعْتَمَد في سـقايته غالبـاً علـى سـقاية المزروعات الـتي تزرع تحته مثل البَرْسِـيْم، بحيث يعتمد النَّخل في سـقايته فقط على رطوبـة التربة من حولـه. وبعد ذلك يمر التَّمر بعـدّة مراحل في نُمُـوِّه وهي:

- «التُّمَـام»، وتكون فيه حبّـة التَّمرة تكـوّرت بمقـدار حبّـة الفول السـوداني لكنهـا تكون دائرية الشـكل وتكـون خضراء اللّـوْن، وذلك بعد عشـرة أيام من القَفُـوْزَة.
- «الدّقّيق»، وتكون الحبّة أخذت شـكل البَلَحة، لكنها خضـراء وصغـيرة الحجـم، وذلك بعد شـهرين أو ثلاثة أشـهر، أي شهر مايو.
- «الصّفُـوْرِي»، وتكـون الحبّـة أكبر حجماً من الدّقّيـق، وصفراء اللّوْن، وذلك في شـهر يونيو.
- «أمْ رَاسْ»، والمقصـود منها أن حبّـة التَّمْر بدأت في النضـج مـن اتّجـاه رأسـها، وذلك في شـهر يوليو.
- «الرُّطَـب»، ويكـون فيـه التَّمـر نضج لكنه مـازال ليِّناً، وذلك في شـهر أغسـطس.
- «النَّجَـاض»، وهنـا يكـون التمر نضج تماماً، وجاهـز للحصـاد، ويكـون ذلـك في شـهر سـبتمبر، انظر الصور رقم: (26)، (27)، (28)، (29)، (30)، علـى التّـوالي.


الصورة رقم(30): مرحلة النّجاض.


الصورة رقم(31): طريقة وضع مفرش المشمّع أسفل النّخلة لجمع المحصول، والحشّاش في أعلى النّخلة لقطع السّبيطْ.

حصاد التمر (حَشْ التَّمُرْ):

حش التَّمُرْ المقصود به حصاد ثمار النَّخِيْل أي التَّمُر، ويبدأ ممارسته في موسم الحصاد في منتصف شهر سبتمبر من كُلِّ عام، ويستمر حتى منتصف شهر أكتوبر، ويُسمِّي أهل المنطقة موسم الحصاد بـ «مُوْسِمْ حَشْ التَّمُرْ»، والحرفي الذي يقوم بحَشْ التَّمُرْ هو القفَّازْ الذي قام بعملية تلقيح النَّخِيْل، ويتقاضى أجره مقابل عمله الذي بدأ بالقَفُّوْزَةْ وينتهي بالحصاد أي الحَشْ، ويأخذ مقابل كُلْ نَخْلَة سَبِيْطَة من التَّمُرْ. أمَّا النَّخْل الطَّوِيْل، والذي يكون القَفَّازْ قد تسلَّقه عدَّة مرَّات لتلقيحه، يأخذ مقابل حصاده سَبِيْطَتَيْن من التَّمُرْ؛ وذلك لأنَّه بذل فيه مجهوداً كبيراً. وهذا الأجر يكون بموجب الاتِّفاق الذي تمَّ بينه وبين المزارع المالك للنَّخِيْل أو الأرض. يقول الراوي مصطفى محمد جودات: «القَفَّازْ لَازِمْ إِجِيْ إِحِشْ التَّمُرْ بَعَدْ يِتِمْ الفَتْرَةْ بِتَاعْتُوْ يُوْمْ خَمِسْطَاشَرْ تِسْعَةْ وُعِنْدُوْ سَبِيْطَةْ فِيْ التَّمْرَةْ فِيْ كُلْ نَخْلَة عِنْدُوْ سَبِيْطَة اتِّفَاقْ مَعْرُوْف وُوَاحْدِيْن بَدَلْ سَبِيْطَة عِنْدُوْ التُّسُعْ كُلْ تِسْعَة شَوَّالَاتْ إِشِيْلْ شَوَّالْ وُهُوْ البِقَفِّزْ لَازِمْ إِجِيْ إِحِشْ»[23].

يقول الراوي عمر محمد أحمد باشري: «مَا فِيْ تَمْرَةْ بِيَنْطَلِعْ عَشَانْ يِتْقَفِّزْ مَرَّةْ وَاحْدَةْ القَفَّازْ بِكُوْنْ طَلَعْ تَلَاتَةْ مَرَّاتْ دَا السَّبَبْ الخَلَّا إِنُّوْ القَفَّازْ هُوْ الحَشَّاشْ وُدَا السَّبَبْ الخَلَّا إِنُّوْ فِيْ التَّمُرْ الطُّوَالْ فِيْ الحَشْ إِكُوْنْ عِنْدُوْ سَبِيْطَتَيْنْ»[24].

واضح من قول الراوي أن القَفَّازْ هو الحَشَّاشْ، ويتقاضى مقابل عمله سَبِيْطَة في كُل نَخْلَة، وفي حالة النَّخل الطَّويل يكون نصيبه سَبِيْطَتَيْن. بالإضافة إلى بعض الناس يتفقون مع القَفَّازْ بإعطائه جوالا من التمر مقابل كل تسعة جوالات. كما بيَّن لنا الراوي مصطفى محمد جودات.

التَّحْضِيرات التي يقوم بها صاحب النَّخل قبل الحصاد، إحضار الجوَّالات من الخَيْش، لتعبئة التَّمر، والمُشَمَّعَات، وهي عبارة عن مفارش كبيرة الحجم، (8×5) متر يتم فرشها أسفل النَّخلة التي يراد حصادها، لرمي سَبَائِطْ التَّمر عليها. وتساعد في عملية جمع المحصول، انظر الصورة رقم(31).



الصورة رقم(32): طريقة خَرْتْ التَّمْرْ من السَّبِيْطْ.



الصورة رقم(33): طريقة تعبئة التمر في الجوالت.

الراوي محمد أحمد البخيت الوهبي يصف لنا عمليَّة (خَشْ التَّمُـرْ)، ويقول:

«القَفَـازْدَا أَوَّلْ حَاجَـه بِطْلَعْ فـوْقْ التَّمْـرَهْ إِقْطَعْ سَـبِيْطُوْ بالمُنْجَلْ إِرْمِيْهَـا إِلَقِّطُوْهَا لِيـوْ بالقُفَّه وُبَعَدْ دَاكْ بِحِشْ بَاقِي التَّمْرَه إِرْمِيْهَا فوْقْ المُشَـمَّعْ بِكُوْنُوا فَاْرْشِـنُوْ لِي أَرْبَعَه عُمَّـالْ بِجِـتْ التَّمْرَهْ مَـاْ فِي تَمُرْ إِمْرِقْ بَرَّهْ المُشَـمَّعْ دَاْ وُإِذَا مَا قَادِرْ إِرْمِيْ فِيـوْ غَيَّرْ اتِّجَاهُوْ إِقُوْلْ جُـرُوا المُشَـمَّعْ حَوِّلُوْا إِحَوِّلُـوا لِيْوْ حَسَـبْ حَرَكْتُوْ فوْقْ التَّمْـرَهْ لَا مِنْ اِنْتَهِـيْ مِنْ التَّمْرَه إِحَوِّلُـوا لِيْوْ بِجِـتْ التَّمْرَه البَعَدَا وُأَمَّنْ إِتْمَلِيْ المُشَـمَّعْ إِشِـيْلُوْهُوْ إِكُبُّوا فِي مَحَلْ مُعَيَّنْ إِكُـوْنْ نَضِيْـفْ وُبِكُـوْنْ فِي تَلَاتَه أَنْفَـارْ بِخَرْتُوْ التَّمُرْدَاْ وُبِعَبُّوا فِي الشَّـوَّالَـاتْ وُفِي نَفَرِيْنْ دِيْلْ مُهِمَّتُنْ إِلَقِّطُـوْا التَّمُر البِطَّايَـرْ فِي الوَاْطَا بِكُوْنْ كُلْ وَاْحِدْ عِنْـدُوْ قُفَّه بِلِمْ فِيْهَـا التَّمُرْدَاْ»(25).

نستنتج من قول الراوي أن عمليَّة خَشْ التَّمُرْ تبدأ بفرش المُشَـمَّعْ أسفل النخلة، ويقوم الحَشَّـاشْ بتسلُّق النخلة، ويحمل بيده أداة المنجل التي يستخدمها في القطع، ويستقر في رأس النَّخْلة، ويقوم أوَّلاً بقطع سَبِيْطَتِه باستخدام أداة المنجل، ويرميها من على المشمع، ويتم جمعها بواسطة العمال الذين يضعونها له بعيداً ويستخدمون لذلك «القُفَّة» وهي إناء من السعف، ثمَّ يواصل الحَشَّـاشْ في عمليَّة الحَشْ وهو يتحرك حركة دائرية على رأس النَّخْلَة، ويقوم العمال بتحريك المشمع حسب الاتجاه الذي يوجد فيه الحَشَّـاشْ، ويستمر في رمي السَّبِيْطْ حتى ينتهي منه، ويقوم العمال بتحريك المُشَمَّعْ إلى نَخْلَة أخرى، ويتحوَّل إليها الحَشَّـاشْ، ويستمر العمل هكذا، وإذا امتلأ المُشَمَّعْ، يتم إفراغه، في مكان محدَّد يُعَد بنظافته من الحشائش والتُّراب، ويجمع فيه كل المحصول؛ لتعبئته في الجوَّالات. ويستمر العمل هكذا حتى يتم الفراغ من كل النَّخيل، ويكون هنالك ثلاثة عمال مُهِمَّتهم قطع التَّمر من السَّبِيْطْ والتَّعبئة، انظر الصور رقم: (32)، (33)، على التَّوالي.

وإثنان من العمَّال يقومان بجمع التَّمر المتساقط بعيداً ويطلق عليهم اسم (اللَّقَاطِيْن)، ويستخدمون القُفَّة في عمليَّة الجمع، انظر الصورة رقم (34).

نستنتج أيضاً أن عدد العمال الذين يقومون بعمليَّة الحصاد عشرة عمال، ويمكن أن يزيد



الصورة رقم(34): عملية لقيط التمر باستخدام أداة القُفَّة.



الصورة رقم(35): يعطي صاحب التمر كرامة المحصول لأحد السائلين.

هذا العدد أكثر من ذلك، وهذا يتوقف على عدد النَّخيل، وإمكانات صاحب النَّخل، والذي يكون حاضراً في عملية الحَشْ، وذلك للمتابعة، ومحاسبة العمال بدفع أجورهم، التي يدفعها لهم بعد الانتهاء من العمل وتعبئة الجوالات، وفي مقابل كل جوال من التَّمر يدفع لهم عشرة جنيهات، هذا استناداً على قول الرَّاوي مصطفى محمد جودات الذي يقول: «العُمَّالْ ديلْ اشْتَغْلُوا مَعَ بَعَضْ تَمَوْلَكْ قَطَعوْلَكْ تَحَاسِبْنْ فِي الشَّوَالْ بِيْ عَشَرَهْ جِنيْه وَالزَّوْل البِحِشْ بَسْ إشِيْلْ السَّبِيْطَهْ»(26).

جانب آخر يتم فيه تخصيص جزء من المحصول للتَّصَدُّق به للمارة الذين يسألون من ما يعرف بالكَرَامَة، وهؤلاء يتم إعطاؤهم من هذا الجزء، و هذه الممارسة من المعتقدات المتعارف عليها في المنطقة لمباركة المحصول، وتسمَّى بـ «كَرَامَةْ المَحْصُوْل»، انظر الصورة رقم(35).

بعد انتهاء عملية حَشْ التَّمر يأتي أيضاً بعض النَّاس، ويقومون بجمع التَّمر المتساقط على الأرض والذي لم يجمع بواسطة عمَّال اللَّقِيطْ، ويجمعونه أيضاً من سوق النَّخِيْل، ويسمَّى هذا التَّمر بـ «الشَّكَّوْنِي»، وفي هذا الخصوص يقول الراوي حمدنا الله فضل الله: «التَّمْرْ دَا فِيْوْ بَرَكَه شَدِيْدَه بَعَدْ طُلُوْعْ العُمَّالْ بِجُوْ نَاسْ إلَقَّطُوْا التَّمْرْ السَّاقِطْ فِيْ الوَاطَا دَا اسْمُوْ الشَّكَّوْنِيْ، وفِيْ وَاحِدْ بِتْشَكَّنْ بِقَعْ فِيْ التَّمْرَه شَالُوْ نَصِيْبُنْ تَانِيْ فِيْ نَاسْ بِجُوْ وَرَاهُمْ إشَكِّنُوْا كُلْ زَوْلْ إجِيْ بِلْقَا نَصِيْبُوْ فِيْ التَّمْرَهْ»(27).

من قول الرَّاوي نستنتج أن هنالك تمراً يتساقط في ساق النَّخْلَة أثناء عملية الحصاد ويسمى (الشَّكَّوْنِي)، وهذا التَّمر يجمعه المارة عقب الحصاد للاستفادة منه، انظر الصورة رقم(36).

من أهم الأدوات التي تستخدم في الحصاد هي المَنْجَلْ الذي يستخدم في حَشْ التَّمْر، وأداة القُفَّة التي تصنع من سعف النَّخِيْل، وتستخدم في جمع التَّمر وتعبئة الجوَّالات، وتصنع دائماً لتسع مقدار كيلة من التَّمْر، ومن المعروف أنَّ الجوَّال الواحد يسع سبعة كيلات من التَّمر، ويعبأ الجوَّال بسبعة قُفَف، وبذلك يكون الجوَّال أخذ


الصورة رقم(36): تَمْر الشّكَوْنِي الذي يجمعه المارة عقب الحصاد.


الصورة رقم(37): أداة المنجل التي تستخدم في (حَشْ التَّمُرْ).


الصورة رقم(38): إناء القُفّة، يستخدم في عملية جمع المحصول وتعبئته.

عبوَّته كاملة بمقدار السَّبعة قُفَف، انظر الصور رقم: (37)، (38)، على التَّوالي.

بعد جمع جوَّالات التَّمر، يقوم المزارع صاحب التَّمْر بترحيلها لمنزله باستخدام عربة الكارُّو، وهي عربة تقليديَّة تصنع محليَّاً ويجرُّها الحمار، ويتم ترحيل الجوَّال الواحد بمبلغ عشرة جنيهات، انظر الصورة رقم(39).

يقوم المزارع بتفريغ جوَّالات التَّمر في فناء منزله أوما يعرف بـ «حوش الدّيْوَان» على الأرض، ويتم فرشه؛ لجفافه بأشعة الشمس، ويقوم بتقليبه باستخدام آلة الكَاْرْديْقْ كل يوم لمدة عشرة أيام. ثم بعد ذلك يقوم بعمليَّة نظافته من التَّمر المصاب بحشرة السُّوسَة، وأحياناً يكون هنالك بعض التَّمْر الذي يسمَّى بـ «الكَرْمُوْش»، أيضاً يتم إبعاده، والغرض فرز التَّمْر الجيِّد؛ وذلك لبيعه بالسوق والاستفادة من ثمنه، ويباع الجوَّال بـ(300 جنيه)، في فترة الموسم، ويرتفع سعره ليصل إلى (800 جنيه)، قبل الموسم القادم. حسب إفادة الراوي مصطفى محمد جودات الذي يقول:

«قَبْلْ المُوْسِم كانْ الشَّوَّالْ بِيْ تُمْنُمِيَّةْ جِنيْه لَكِنْ هَسِّيْ بَعَدْ المُوْسِمْ دَا إِنْخَفَضْ بِقَا بِيْ تُلْتُمِيَّة عَشَانْ الكِمِّيَّةْ كَتِيْرَةْ وَالنَّاسْ كَتِيْرَةْ عَشَانْ كَدِيْ إِنْخَفَضْ»[28].

ويستفاد من تمر الكَرْمُوْش كعلف للحيوانات. وبعد ذلك يتم تعبئة التَّمْر الجيِّد مرَّة أخرى في الجوَّالات، انظر الصورة رقم(40).

بعد تعبئة الجوَّالات يتم تخزينها أيضاً في فناء المنزل، وذلك برصفها على الأرض، بعد وضع حجارة عليها شقائق من ساق النَّخِيْل، ثمَّ توضع عليها الجوَّالات وذلك لحفظها من الحشرات كالأَرَضَة (النَّمل الأبيض)، انظر الصورة رقم(41).

يتم تسويق المحصول ببيعه للتجار الذين يقومون بشرائه من المزارعين في أماكن تواجدهم، خصوصاً في فترة الحصاد. أو يقوم المزارع ببيع المحصول بنفسه في الأسواق القريبة من المنطقة مثل سوق مدينة كريمة، أو مدينة مروي، أو سوق تَنْقَاسِي.


الصورة رقم (39): عربة الكارو لترحيل المحصول


الصورة رقم (40): عملية تقليب التمر باستخدام أداة الكاردنق لجفافه بأشعة الشمس


الصورة رقم (41): طريقة تخزين محصول التمر

الخاتمة

نخلص إلى أن هذه المعارف والتقنيات التقليدية في زراعة النخلة تساعد مجتمع منطقة مروي في المحافظة على البيئة، من خلال وسائلها المستمدة من الطبيعة المحلية، حيث نجدها لا تضر بالمحيط البيئي، فعلى سبيل المثال؛ لا يستخدم الناس الأسمدة الكيميائية في زراعة النخيل، وعوضاً عنها يستخدمون السماد العضوي (الماروق)، وهو من مخلفات الحيوانات، ولا يستخدمون الآلات الميكانيكية مثل الجرارات الزراعية الحديثة في عمليات الحرث مما يحافظ على التربة، حيث نجد أنّ المزارع بالمنطقة يزرع في جزفة التضفيج، والتي بموجبها استطاع أن يُنتج شتولاً تنتج تمراً من نوع تمر النخلة الأم نفسه، ويأتي هنا دور حرفي الشتل الذي يقوم بهذه العملية، حيث يفصل الشتلة من النخلة الأم ويحفر لها حفرة بحجمها، ويقوم بغرسها في هذه الحفرة، ويستخدم أدوات الزراعة التقليدية مثل الطورية للحفر والعتلة التي استخدمها أيضاً لفصل الشتلة عن أمها، ويدفن الشتلة بتراب الحفرة نفسه؛ للحفاظ على رطوبة جذور الشتلة، وينثر عليها مخلفات الحيوانات كسماد عضوي، ثم يسقيها بالماء، فهذه العملية لا تحدث أي ضرر في البيئة، بل تتجلى في زراعة الشتول المحافظة على البيئة. كما قام الإنسان بحصاد التمر بالوسائل التقليدية باستخدام اليدين بمساعدة أداة المُنجل، واستطاع أيضاً تخزين المحصول باستخدام معارف التقليدية التي حافظ بها على التمر المنتج لفترات طويلة؛ وارتبط ذلك أيضاً بالبيئة الطبيعية بوضع جوالات التمر تحت أشعة الشمس للتجفيف، ورصف جوالات المحصول على سوق النخيل على الهواء الطلق، وبهذه الطريقة يتم حفظ المحصول.

إذا نظرنا إلى النخلة والمعارف والتقنيات التقليدية المرتبطة بزراعتها بالمنطقة، نجدها تجسّد الحتمية البيئية لحد كبير؛ وذلك لأنّها تأثرت بالبيئة الجغرافية والطبيعية، فالمناخ والغطاء النباتي فرض على السكان تلك النشاطات من الممارسات الحرفية، حيث نجد أنّ النخيل كنبات لا ينمو ولا يثمر إلا في بيئة المناخ الصحراوي التي تمتاز بارتفاع درجات الحرارة، وقلة الرطوبة، كما تنعدم فيها الأمطار، وهذا المناخ هو الذي يسود منطقة مروي، وتمثل زراعة النخيل في المنطقة العمل الزراعي الأول، ويتم الاعتماد عليه كمصدر دخل في الاقتصاد، ويعتبر البلح هو المحصول الرئيسي؛ لذا تنتشر زراعته على طول الشريط النيلي ليس في منطقة مروي

فحسب، بل في كل المناطق التي تقع على نهر النيل على امتداد البيئة الصحراوية في شمال السودان، فالإنسان في منطقة مروي على مر التاريخ، ومن خلال محاولاته للتأقلم والتكيُّف مع هذه البيئة نجده قد استغل شجرة النَّخيل كمورد مهم لتلبية حوائجه، واستنبط واخترع عدَّة طرق ووسائل لتوظيف تلك الشجرة؛ لتعينه على قضاء تلك الحوائج، ويعتبر كل ما توصَّل إليه مناسباً بعد التجريب والاختبار؛ ونتيجة لذلك شكَّل ثقافته بمرور الزمن، والتي تنعكس في معارفه وتقنياته التقليدية التي استخدمها في زراعة النَّخِيْل، وفي المهارات الحرفية التقليدية التي أبدعها.

الهوامش:

1. الراوي، حمدنا الله فضل الله فضل المولى، شريط رقم: م دأأ/ 4534، نُـوْرِي البَاجُـوْر، 2013/9/21م.
2. الراوي إبراهيم علي حسن الخليفة، شريط رقم: م دأأ/ 4554، الدَّهَسِيْرَة، 2014/3/14م.
3. الرَّاوي إبراهيم علي حسن الخليفة، شريط رقم: م دأأ/ 4554، الدَّهَسِيْرَة، مصدر سابق.
4. الرَّاوي إبراهيم علي حسن الخليفة، شريط رقم: م دأأ/ 4554، مصدر سابق.
5. الرَّاوي محمد محمد عثمان، شريط رقم: م دأأ/ 4552، الدَّهَسِيْرَة، 2014/3/14م.
6. الرَّاوي مصطفى محمد جودَات، شريط رقم: م دأأ/ 4536، نُـوْرِي البَاجُـوْر، 2013/9/22م.
7. الرَّاوي مصطفى محمد جودات، شريط رقم: م دأأ/ 4536، مصدر سابق.
8. الرَّاوي مصطفى محمد جودات، نفسه.
9. الرَّاوي مصطفى محمد جودات، نفسه.
10. الرَّاوي مصطفى محمد جودات، نفسه.
11. الرَّاوي مصطفى محمد جودات، نفسه.
12. الرَّاوي محمد محمد عثمان، شريط رقم: م دأأ/ 4552، مصدر سابق.
13. الرَّاوي مصطفى محمد جودات، شريط رقم: م دأأ/ 4536، مصدر سابق.
14. الرَّاوي عبد الله سليمان عبد الفرَّاج، شريط رقم: م دأأ/ 4547، نُـوْرِي حَلُّوْف، 2013/10/3م.

(15) الرَّاوي محمد محجوب خليفة، شريط رقم: م دأأ/ 4550، نُوْرِي بَلَالَة، 2014/3/12م.

16. الرَّاوي محمد محجوب خليفة، شريط رقم: م دأأ/ 4550، مصدر سابق.
17. الرَّاوي عبد الله سليمان عبد الفرَّاج، شريط رقم: م دأأ/ 4547، مصدر سابق.
18. الرَّاوي مصطفى محمد جودات، شريط رقم: م دأأ/ 4536، مصدر سابق.
19. الرَّاوي محمد أحمد البخيت الوهبي، شريط رقم: م دأأ/ 4537، السَّقَّاي، 2013/9/22م.
20. الرَّاوي محمد محجوب خليفة، شريط رقم: م دأأ/ 4550، مصدر سابق.
21. الرَّاوي محمد محجوب خليفة، نفسه.
22. الرَّاوي مصطفى محمد جودات، شريط رقم: م دأأ/ 4536، مصدر سابق.
23. الرَّاوي مصطفى محمد جودات، شريط رقم: م دأأ/ 4536، مصدر سابق.
24. الرَّاوي عمر محمد أحمد باشري، شريط رقم: م دأأ/ 4538، نُوْرِيْ حَلُّوْفْ، 2013/9/24م.
25. الرَّاوي محمد أحمد البخيت الوهبي، شريط رقم: م دأأ/ 4537، مصدر سابق.
26. الرَّاوي مصطفى محمد جودات، شريط رقم: م دأأ/ 4536، مصدر سابق.
27. الرَّاوي حمدنا الله فضل الله فضل المولى، شريط رقم: م دأأ/ 4534، مصدر سابق.
28. الرَّاوي مصطفى محمد جودات، شريط رقم: م دأأ/ 4536، مصدر سابق.

الصور :

* تصوير الكاتب، الدَّهَسِيْرَة، 2014/3/14م.



عشر سنوات وثلاثمائة دراسة

أ. أحلام أبو زيد - كاتبة من مصر

هذا العدد تتم فيه مجلتنا «الثقافة الشعبية» عامها العاشر وعددها الأربعين.. عمر مديد للقائمين عليها، وتحية حب وإعزاز لكل القراء في كل مكان، ويحسب لمجلتنا خلال هذه الفترة انتظامها الدقيق في الإصدار بصورة علمية وتقنية راقية، وقد تكون الدورية العربية الوحيدة التي حافظت على انتظام إصدارها بهذا المستوى الرفيع الذي نفخر به، وذلك منذ صدور عددها الأول في يناير 2008.

وقد ساير باب جديد النشر حركة المجلة منذ عددها الأول حتى الآن، حيث حاولنا قدر المستطاع أن نُطلع الباحث والقارئ العربي على أحدث وأهم الإصدارات التي نُشرت في كل بلد عربي حسب ما توفر لدينا من إصدارات تلقيناها عبر البريد، أو حصلنا عليها ضمن مشاركتنا في الملتقيات العربية، أو بجهودنا في البحث عن الجديد بمعارض الكتب الدولية، فضلاً عن الإهداءات الشخصية التي قُدمت لنا من حين لآخر محتفية بصدور مولود جديد في مجال الثقافة الشعبية العربية.

وقد دعونا من خلال هذا المنبر مرات عديدة إلى النهوض بعمل بوابة ألكترونية لعرض جديد النشر في الوطن العربي من كتب وأبحاث دوريات ومؤتمرات وأطروحات جامعية، ولم يتحقق هذا الحلم حتى الآن، غير أننا لا نستطيع أن نتوقف عن الدعوة لهذا العمل الببليوجرافي العربي الكبير الذي سيخرج الإنتاج الفكري العربي للثقافة الشعبية إلى حيز أوسع من الإتاحة، ويصبح الاطلاع على هذا الإنتاج خاضعًا لمنهجية وتقنية علمية.

وقد سعينا خلال السنوات العشر الفائتة إلى تغطية معظم مجالات الثقافة الشعبية العربية في معظم أرجاء الوطن العربي، غير أن هناك بعض الدول التي لم نستطع حتى الآن الحصول على دراسات شعبية بها، أو التعرف على جديد النشر بها، كالصومال وجزر القمر وجيبوتي.. ورغم تتبعنا للملتقيات الأفريقية في أكثر من مجال، فإننا لا زلنا نجهل الوضع الراهن لحركة البحث الفولكلوري في الدول العربية الثلاث.

كما سعينا لتتبع حركة الملتقيات والمؤتمرات العربية التي أقيمت خلال هذه الفترة، لنعرض أحدث الأبحاث للخبراء العرب في عشرات المجالات.. وقد شرعنا في عرض بعضها قبل طباعتها، ثم صدرت طباعتها بعد النشر.

وخلال عشر سنوات ظهرت في المنطقة العربية عدة دوريات في مجال الثقافة الشعبية، حرصنا على التعريف بها ضمن باب جديد النشر إيمانًا منا بأهمية التواصل العلمي في مجال نشر الثقافة الشعبية العربية.

وفي إطار المنهج نفسه الذي عرضنا من خلاله مسيرة باب جديد النشر بالعدد 20 ضمن احتفال المجلة بمرور خمس سنوات، سنقدم هنا توثيقًا بيليومتريًا لما تم من جهد خلال عشر سنوات:

التنوع الموضوعي لجديد النشر

بلغ عدد الدراسات التي قمنا بعرضها خلال هذه الفترة حوالي ثلاثمائة دراسة شملت جميع موضوعات الثقافة الشعبية، على النحو التالي: دراسات عامة حول الثقافة الشعبية: الدراسات والمناهج 58دراسة)- مؤتمرات علمية (12دراسة)- دوريات علمية (30 دراسة)- موسوعات- أدلة- بيليوجرافيات(35 دراسة)- المعتقدات والمعارف الشعبية (15 دراسة)- العادات والتقاليد الشعبية(14 دراسة)- الأدب الشعبي (100 دراسة)- فنون الأداء الشعبي(21 دراسة)- فنون التشكيل والثقافة المادية (11 دراسة). وقد حرصنا على اتباع المنهج العلمي الذي وضعناه منذ بداية باب جديد النشر وهو الاهتمام بعرض الدراسات التي تناولت موضوعات الثقافة الشعبية العربية عامة ومن بينها كتب المداخل، والكتب المجمعة حيث اهتم الباب برصد الدراسات التي اتجه أصحابها اتجاهاً توثيقيًا في المعالجة العلمية، كما عرضنا للكتب المجمعة لأبحاث بعض المؤتمرات، والببليوجرافيات، والأطالس وأدلة العمل الميداني والموسوعات..إلخ. كما اهتممنا ضمن هذا القطاع بعرض بعض الدراسات حول بعض أعلام الفولكلور الذين رحلوا عن عالمنا فأعددنا لهم بعض الملفات، حيث

تفيد هذه النوعية من الدراسات أكبر قطاع من المهتمين بالبحث في الثقافة الشعبية. وقد بلغت نسبة هذا القطاع من الدراسات ما يقرب من 45٪ من مجمل جديد النشر.

يعقب ذلك الدراسات المرتبطة بموضوعات الثقافة الشعبية المتخصصة في موضوع بعينه، وكالعادة تتصدر موضوعات الأدب الشعبي العربي قائمة إصدارات النشر، ليثبت هذا التخصص أنه بالفعل الدعامة الأولى لعلم الفولكلور، والذي اتخذ مكانة مميزة في الجمع والبحث والتحليل، رغم قلة عدد المتخصصين في هذا المجال على المستوى العربي في المرحلة الراهنة. وقد كانت لموضوعات السير الشعبية والحكايات والشعر الشعبي والأمثال النصيب الأكبر في مجال الأدب الشعبي، وقد عرضنا لعشرات الدراسات التي يمكن أن تؤسس لمنهج عربي مقارن. ومن ثم فقد مثل هذا القسم ما يقرب من 35 ٪ من مجمل جديد النشر.

أما قسم فنون الأداء الشعبي والذي تبلغ دراساته حوالي 7 ٪ من مجمل جديد النشر فلا يزال يحتاج لتكاتف المتخصصين للكتابة والبحث وإعداد الملتقيات المتخصصة ودعوة الخبراء. فلا يزال تخصصات الموسيقى الشعبية وفنون التعبير الحركي والمسرح الشعبي خاضعة للعروض الجماهيرية التي تقوم على الاستلهام من السياق الشعبي الذي لم يجد بدوره من يهتم به بالقدر الكافي.

كما نجد تراجعًا أيضًا في أبحاث ودراسات العادات والمعتقدات الشعبية العربية، والتي كانت تتصدر فيما قبل قائمة الإصدارات في الثقافة الشعبية العربية، إلى جانب مجال فنون التشكيل الشعبي والحرف إذ يمثل ثلاثتهم 13 ٪ من مجمل جديد نشر وهي نسبة ضعيفة جدًا لا نعتقد أن اختياراتنا وراء تراجعها.

التنوع الجغرافي لجديد النشر

نقصد بمصطلح «جغرافي» هنا المنطقة الثقافية التي يدور حولها مضمون الكتاب أو البحث، ولا نعني بالجغرافي «مكان النشر أو جنسية الباحث» رغم أن معظم الدراسات يتطابق فيها الموضوع مع مكان النشر وجنسية الناشر.. غير أننا قد نجد دراسة منشورة بالإمارات أو مصر وتتناول موضوعًا في بلد عربي آخر أو موضوعًا عربيًا عامًا. وفي إطار التنوع الجغرافي لدراسات جديد النشر لا زلنا نواجه مشكلة انتظام استقبالنا للدراسات العربية من مؤسسات رسمية- أو غير رسمية- بشكل متوازن. فقد تتلقى دراسات متعددة من حين لآخر من دولة بعينها، على حين نجد صعوبة بالغة في التواصل مع شقيقة عربية أخرى، ومن ثم قد ينعكس ذلك على التوزيع الجغرافي الذي حاولنا قدر المستطاع تجنب أي خلل يشوبه. وقد حرصنا في إطار التنوع الجغرافي أن نعد ملفات لدراسات دولة بعينها على نحو ما أعددناه بكل من: الإمارات والكويت والجزائر والبحرين وفلسطين ومصر وسوريا والسودان وتونس..إلخ. أما الدراسات الأوروبية والأمريكية فقد اجتهدنا قدر الإمكان في تقديم نماذج منها بجديد النشر، وخاصة الدراسات المترجمة إلى العربية. إذ تطالعنا بعض الدراسات في مناطق قد تختلف كلية عن ثقافتنا، غير أنها تحوي العديد من الممارسات الشعبية التى تدخل في إطار الدراسات المقارنة للثقافة الشعبية، وقد جاء التنوع الجغرافي للدراسات المنشورة على النحو التالي :الدراسات العربية العامة 44 دراسة- منطقة الخليج 65 دراسة (الإمارات: 22 دراسة- الكويت 4 دراسات- قطر 5 دراسات- العراق 6 دراسات- السعودية 4 دراسات- سلطنة عمان 15 دراسة- البحرين 6 دراسات)- منطقة الشام 28 دراسة (سوريا 13 دراسة- لبنان دراسة واحدة- الأردن

12 دراسة - فلسطين 9 دراسات) - منطقة وادي النيل 107 دراسة (مصر 88 دراسة - السودان 17 دراسات) - منطقة المغرب العربي 36 دراسة (ليبيا 7 دراسات - تونس 5 دراسات - الجزائر 17 دراسة - المغرب 6 دراسات - موريتانيا دراسة واحدة) - أوروبا وأمريكا 8 دراسات (أمريكا 3 دراسات - إنجلترا، وفرنسا، والدنمارك، وروسيا، وهولندا لكل منها دراسة واحدة)

وتشير هذه الأرقام لتطور نسبي في المعالجة الجغرافية لجديد النشر حيث استطعنا التواصل مع باحثين جدد بالشام والمغرب العربي، كما تنوعت دراسات منطقة الخليج كميًا وموضوعيًا.. غير أن موريتانيا لا زالت على رأس الدول التي لم تصلنا منها دراسات في الثقافة الشعبية، وفشلت جهودنا الشخصية في الحصول على الدراسات المنشورة، كما لم يتح لنا حضور أية مشاركة علمية.. وسنسعى في الفترة المقبلة للبحث عن إنتاج فكري جديد بموريتانيا. أما ثلاثي شرق افريقيا: جزر القمر - الصومال - جيبوتي، فلا زلنا في حيرة من الوصول للإنتاج الفكري بها كما أشرنا منذ قليل.

الإطار الزمني لجديد النشر

يستوعب الإطار الزمني للدراسات التي قمنا بعرضها كل جديد نُشر في المجال، وقد كانت النقطة الصفرية لأقدم دراسة عرضنا لها هي عام 2003. ومن ثم نستطيع القول أن باب جديد النشر قد غطى الإنتاج الفكري الذي تم اختياره خلال خمسة عشر عامًا تقريبًا.. وهناك دراسات ربما تكون قد نشرت في تاريخ سابق وأعيد نشرها بعد 2003، حرصنا على عرضها بباب جديد النشر نظرًا لأهميتها للباحثين والمهتمين بالمجال، إذ أن الطبعات القديمة لهذه الدراسات غير متاحة تقريبًا. واشتمل الإطار الزمني خلال هذه الفترة دوريات حديثة وملتقيات علمية عرضنا لها فور انتهائها مباشرة فضلاً عن العديد من الكتب القيمة في هذا المجال أو ذاك من ثقافتنا الشعبية.

الإطار النوعي لجديد النشر

تنوعت الدراسات المعروضة بباب جديد النشر لتشمل: الكتب المنشورة (المؤلفة والمترجمة) - مقالات الدوريات - أعمال المؤتمرات. وقد حرصنا دومًا على عرض الدراسات التي يمكن أن يعثر عليها القارئ بعد تقديم كافة المعلومات البيليوجرافية عن كل دراسة، حتى إذا استشعر القارئ أهمية لهذه الدراسة أو تلك في مجاله يستطيع التواصل بمكان النشر والعثور عليها. كما حرصنا في كل عدد أن نقدم صورة ضوئية لغلاف الدراسة التي عرضنا لها، ومن ثم فإن المعلومة البيليوجرافية متوفرة دوماً بكافة عناصرها. وفي الإطار النوعي أيضًا استطعنا التعريف بمعظم الدوريات النظيرة في مجال الثقافة الشعبية العربية، ومنها دوريات كانت قد توقفت ثم عادت للحياة من جديد كمجلة فنون شعبية الأردنية، والمأثورات الشعبية القطرية، ومنها ما كتبت له شهادة ميلاد جديدة كمجلة «الموروث» الإماراتية، ومنها ما توقف تمامًا..إلخ. ومن ثم عرض باب جديد النشر لجميع هذه الدوريات وهي: مجلة الفنون الشعبية المصرية (مصر) - مجلة التراث الشعبي (العراق) - مجلة الموروث الألكترونية (العراق) - مجلة المأثورات الشعبية (قطر) - مجلة تراث الشعب (ليبيا) - مجلة التراث المعنوي الألكترونية (الإمارات) - مجلة تراثنا (الإمارات) - مجلة الراوي (الإمارات) - مجلة الخطاب الثقافي (السعودية) - مجلة الحداثة (لبنان) - مجلة النجع الثقافية (تونس) مجلة

الثقافة السودانية (السودان) - مجلة وازا (السودان). كما حرصنا على تتبع بعض ملفات الثقافة الشعبية في بعض الدوريات غير المتخصصة، على نحو ما عرضنا لمجلة «مَجرَّة» الكويتية التي نشرت عدداً حول الثقافة الشعبية عام 2006، وعرضنا له بالعدد السادس من جديد النشر. والحق فإن الهدف من عرض بعض هذه الأعداد كان للتذكير دوماً بأن هناك دورية عربية مهتمة بالثقافة الشعبية في هذا القطر أو ذاك، إذ أننا لاحظنا قلة المعلومات في الوسط الثقافي في هذه النقطة، حيث أن حركة الدوريات العربية في مجال الثقافة الشعبية لم يتعرف عليها الكثير من المتخصصين في المجال ولا نقول غير المتخصصين. باستثناء بعض الدوريات التي لها قدرة على الوصول للدول الشقيقة.

رؤية مستقبلية لباب جديد النشر

كنا قد أشرنا ضمن رؤيتنا المستقبلية لهذا الباب منذ خمس سنوات بقولنا:

«سنسعى في الأعداد القادمة لتوسيع الرؤية لباب جديد النشر، وذلك بإضافة جانب للتعريف بالجديد من الفعاليات في مجال الثقافة الشعبية العربية كالمؤتمرات والملتقيات والاحتفاليات الثقافية والأحداث التي تهم القارئ العربي في المجال، بهدف اطلاع القارئ أولاً بأول على ما يحدث في الساحة العربية. كما سنسعى للتعريف بالجديد في مجال الثقافة الشعبية بمواقع الإنترنت الدولية والعربية، وهو جانب سنحاول - قدر الإمكان - عرضه بشكل علمي انتقائي للوقوف على المواقع التي تفيد القارئ بشكل عام لعرض أهم الأخبار بالمجال» وأتصور أننا نجحنا نسبيًا في تعريف القارئ ببعض الفعاليات المرتبطة بالثقافة الشعبية، غير أننا لم نتمكن حتى الآن من التعريف بمواقع الثقافة الشعبية على الإنترنت.. نظرًا لكثافة الإنتاج المطبوع في السنوات الفائتة. كما سنسعى في الأعداد القادمة - كما أشرنا من قبل - أن نعرف بمؤسسات الثقافة الشعبية في الوطن العربي، تمهيدًا للتواصل العلمي بين العاملين بالمجال.

ونعرض في الجزء التالي لثبت ببليوجرافي لما تم عرضه بباب جديد النشر خلال عشر سنوات من خلال تصنيف موضوعي للدراسات تبدأ بعنوان المقال ثم المؤلف ثم بيانات النشر، ثم الإطار الجغرافي الذي يبدأ بالدراسات التي تتناول المنطقة العربية (عام) ثم الدراسات الخاصة بكل دولة على حده في ترتيب هجائي. ثم يتبع ذلك عنوان المقال الذي ورد به عرض الكتاب، وأخيرًا رقم العدد الذي تم النشر به، وسنكتفي في هذا البحث باستعراض الدراسات والمناهج والمؤتمرات العلمية:

1 - الدراسات والمناهج:

الكتاب	المؤلف	بيانات النشر	الإطار الجغرافي	عنوان المقال	العدد
تحية ووفاء: كتاب تذكارى للمرحوم الأستاذ الدكتور محمد رجب النجار	قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب	ط1، الكويت: القسم، جامعة الكويت، 2006	عام	جديد النشر فى الثقافة الشعبية	5
المأثورات الشعبية والتنوع الثقافي	مجموعة مؤلفين	ط1، القاهرة: المجلس، 2، 2009مج، (أبحاث الملتقى الدولى الثالث للمأثورات الشعبية الذى عقد بالقاهرة عام 2006)	عام	رؤي متنوعة للتراث الشعبى بالمغرب العربى: وأبحاث عربية حول التنوع الثقافى	8



مهرجان الرماية التقليدية بالقوس

يـيشاون –كوريا الجنوبية

انتظم أيام 13–16 أكتوبر2017 بمدينة Yecheon يشاون الكورية الجنوبية المهرجان العالمي للرماية التقليدية Yecheon World traditional archery الذي أقامته المنظمة العالمية للرماية التقليدية (WTAO).

وقــد جــاءت فــرق الرمايــة مــن كافــة أرجاء المعمــورة حيــث كانــت كل القــارات ممثلــة. الولايــات المتحدة والبرازيل وكوســتاريكا والبيرو وغيرهــا مــن الأمريكيتــين. وألمانيــا والنمســا وفرنســا واســبانيا وغيرهامــن أوروبــا. واليابــان والصــين ومنغوليــا وكوريــا الجنوبية من آســيا وكان الحضور الإســلامي لافتا من تركيا وماليزيا وأندونيســيا وأذربيجــان. وقد بــدا أن الألفة قائمة بين أعضــاء الفــرق المختلفة لكثرة مــا أمكنهم اللقــاء في مهرجانات ومســابقات ســالفة. ولقد شــد انتباهنا مــا تحظى بــه الرمايــة التقليدية من اهتمام رسمي وشــعبي. فقدلاحظنا توافد مختلف الفئــات العمريــة مــن المجتمــع الكــوري على ســاحة المهرجان وحرصهــم الغريب علــى متابعة التدريبــات والمنافســات المختلفة.



https://www.tumblr.com/search/aida%20akmatova

وأقيمــت عــروض في الرماية شــهدها جمهور واســع. ولقــد لفــت الاهتمــام منهــا علــى وجه الخصــوص ذاك العــرض المبهــر الــذي قدمتــه الراميــة الأذربيجانيــة عايــدة أكماتوفــا فلــم تكــن دقيقــة في تصويبهــا وهــي في وضعهــا العــادي فحســب وإنمــا كانــت كذلــك وهي ترمي منحنيــة إلى الخلف كأنهــا راكعة ركوعا معكوســا. أما ما أبهر منهــا فعند الرمايــة بقدميها ورأســها إلى الأســفل ويداها مشــدودتان إلى عكازتين حديــد يتــين في حركــة رشــيقة دوت لهــا الســاحة بالتصفيق.

وكان ســؤال الجميع أيــن العرب؟ لــم أجر جوابا ســوى التذكير بأن تاريــخ العرب هــو تاريخ التفوق في الرمايــة. ولكــن مســارات التاريخ قضــت بانقطاعهم عنها كمــا قضت بذلك علــى جميع الأمم تقريبــا. وقد عــادت إليهــا في تواريخ متأخرة. ونأمــل أن يكون ذلك شــأن العرب.

وقــد أقيم على هامــش المهرجــان مؤتمر علــمي دعيت إليــه «الثقافة الشــعبية» وســاهم فيــه مدير تحريرهــا ورئيس هيأتها العلمية بمحاضرة عنوانهــا «الرماية عند العرب». عّرفــت بأهمية الرماية بالقوس في المجتمعــات العربيــة القديمة. وأبرزت صفحاتها المشــرقة.

محمد النويري